«Io senza garanzie».* Donne e autobiografia. Dialogo ai confini fra storia e letteratura

Alessandra Contini
Archivio di Stato di Firenze

Ernestina Pellegrini
Università di Firenze

Abstract

Io senza garanzie è un dialogo sulla scrittura autobiografica delle donne dall'età moderna alla contemporaneità. Nato dall'intreccio e dal cortocircuito di due voci diverse che si misurano in un territorio franco, fra storia e letteratura, alla ricerca delle tappe della riflessione sul sé autoriale, questo saggio riflette sulla scrittura autobiografica come punta emergente di un lungo percorso di affioramenti dell'io. Le fonti storiche che testimoniano un scrittura indiretta, quasi di «transito» della soggettività delle donne, si aprono poco alla volta ad un uso sempre più forte e consapevole della scrittura, fino alle ora dolorose, ora euforiche, ora ideologicamente compiaciute autobiografie della contemporaneità. Dalla scrittura delle mistiche, *non delle donne ma attraverso le donne*, alla *metautobiografia.* Dalla inconsapevolezza del valore della propria memoria\scrittura alla piena coscienza del valore fondativo di essa per la scoperta e reivenzione di un sé di genere. Dai recinti e perimetri stretti del passato ai fertili sconfinamenti e spaesamenti dell'io contemporaneo, in una utopia di trasformazione che sovverte gerarchie e parodizza logiche di potere. Come nell'*elogio del margine* della scrittrice afroamericana bell hooks, il cui nome tutto in caratteri minuscoli esprime orizzontalità ed insieme ribellione: «fare del margine non solo un luogo di privazione, ma un luogo di resistenza».

Parole chiave: autobiografia, memoria, letteratura, storia di genere.

Abstract

Me without guarantees is a dialogue on the autobiographical writing of women from the modern to the contemporary age. Born from the interweaving and short-circuiting of two separate voices which take their measure in open territory, midway between history and literature, in search of the stages of reflection on the authorial self, this essay is a reflection

* La definizione è di Ingeborg Bachmann, nel saggio *L'io che scrive*, ora raccolto in *Letteratura come utopia*, Milano: Adelphi, 1993, p. 58: «Un Io senza garanzie! Che cosa è l'Io, infatti, che cosa potrebbe essere? Un astro di cui posizione e orbita non sono mai state del tutto individuate e il cui nucleo è composto di sostanze ancora sconosciute. Potrebbe essere questo: miriadi di particelle che formano un «Io», ma al tempo stesso l'Io potrebbe essere un nulla, l'ipostasi di una forma pura, qualcosa di simile a una sostanza sognata, qualcosa che definisce una identità sognata, cifra di qualcosa che è più faticoso da decifrare del più segreto dei codici».

VISIT…

on autobiographical writing as an emerging point of a long journey of the ego's outcroppings. The historical sources which bear witness to an indirect, almost «transitiona»" writing of the subjectivity of women, give way a little by little at a time to an ever more forceful and conscious use of the written word, up to the now painful, now euphoric, now ideologically complacent, autobiographies of the present moment. From the writings of the mystics, *not of women but through women*, to *meta-autobiography*. From the unawareness of the value of one's own memory/writing to the full consciousness of its founding value for the discovery and reinvention of a gender self. From the penned-in spaces of the past to the fertile boundlessness and bewilderment of the contemporary ego, in a utopia of transformation which subverts hierarchies and parodies the logic of power. As in the «outlaw culture» of the Afro-American writer bell hooks, whose name written all in small letters suggests both horizontality and rebellion: «to make marginality not only a place of privation, but a place of resistance».

Key words: autobiography, memory, litterature, gender history.

Questa relazione a quattro mani, questo dialogo o simulazione di dialogo dovrebbe dare, per lampi, con riprese, precisazioni, una serie di riflessioni in forma di dialogo in merito alla natura e ai modi della scrittura autobiografica delle donne nell'arco di alcuni secoli. Abbiamo deciso di fare di questo nostro intervento la prima cellula di un laboratorio aperto di riflessione, una specie di *zibaldone* in forma dialogica sulla costruzione e promozione della memoria delle donne, mostrando l'esistenza di altri scenari, convissuti con quelli ufficiali.

Un viaggio che, per gradi, ha portato a un *ribaltamento* (dal silenzio alla parola, dal privato alla scena pubblica, dalla resa al protagonismo). Un viaggio inevitabilmente destrutturante e interrogativo con trasgressioni rispetto a una troppo inamidata correttezza politica.

Ernestina

Raccogliendo i materiali sulla autobiografia femminile del Novecento — nelle sue varie forme del diario, della autobiografia vera e propria, dell'autobiografia romanzata, delle memorie — mi sono accorta che il modo più onesto per presentarle come un insieme sarebbe stato quello delle *Vite parallele.* Vite parallele nel senso inverso rispetto alle *Vite* di Plutarco, cioè delle vite a tal punto parallele che nulla può congiungerle. Pensavo piuttosto alla prefazione di Michel Foucault alla collana *Les vies parallèles* edita da Gallimard:

> Gli antichi amavano mettere in parallelo le vite degli uomini illustri; s'ascoltava parlare attraverso i secoli queste ombre esemplari. Le parallele, lo so, sono fatte per congiungersi all'infinito. Immaginiamone altre che, indefinitivamente, divergano. Nessun punto di incontro, né luogo per raccoglierle. Spesso non hanno avuto altra eco che quella della loro condanna. Bisognerebbe afferrarle nella forza del movimento che le separa.[1]

1. Michel FOUCAULT (présenté par), *Herculine Barbin, dite Alexina B. [Mes souvenirs]*, Paris: Gallimard, 1978 (Collection: Les Vies parallèles).

Mi rendo conto della provocatorietà di questa posizione assolutamente relativistica che ammette una molteplicità quasi infinita di sguardi, di immaginari, di storie (nessuna possibilità di un noi, ma di un io+io+io+io, tante voci diverse che però fanno un coro, permettendo solo a chi si avventuri in quella nebulosa semisommersa una pratica migrante di autocoscienza), una posizione che soprattutto ammette — ed è questa forse l'unica vera costante da me rilevata nel lungo itinerario intrapreso fra le «autobiografie parallele» delle scrittrici allo specchio — una soggettività abitata dalla polifonia.

Sandra

E qui inizia il mio controcanto rispetto alle ariose proposte interpretative di Ernestina sulla contemporaneità. Un controcanto da storica ma anche da ricercatrice degli archivi quale io sono, che riflette sui tempi lunghi dell'evoluzione della memoria, e in particolare sulle forme dell'evoluzione della memoria delle donne. La mia funzione è un po' quella di grillo parlante che interrompe il flusso della contemporaneità, che cerca di rintracciare segni lontani, raccontare altri contesti, misurare gli scarti: che cerca di far dialogare il sé delle donne di oggi con il sé delle donne del passato.

E come controcanto vorrei subito affiancare Ernestina osservando come la polifonia, quel suono largo e profondo fatto di una storia + una storia +una storia di donne sia una delle caratteristiche più forti ed incisive dell'attuale storiografia di genere. Una sorta di continua accensione di storie cercate e ricostruite sulla base di scritture conservateci che tende a moltiplicare i percorsi di vita, ad intersecarli, o semplicemente ad affiancarli l'uno all'altro. È in atto una sorta di grande cantiere sulla memoria femminile: la scrittura recuperata apre un gioco di riflessi a specchio fra le autrici di oggi e le protagoniste delle storie del passato. Un gioco, per dirla con Michelle Perrot[2] che fa uscire queste voci dal «silenzio della storia».

È, ad esempio, certamente polifonico e a più voci il volume curato da Gabriella Zarri[3] sulla scrittura epistolare femminile in età moderna dove diciotto studiose operano un lavoro di rievocazioni di altrettante figure di donne del passato: la lettera diventa così il tramite, il «luogo della comunicazione» di questo vero e proprio laboratorio epistolare. Escono ritratti che parlano con la propria scrittura relazionale ma anche individuale.

2. Michelle PERROT, *Les femmes ou le silence de L'Histoire*, Paris: Flammarion, 1998.
3. Gabriella ZARRI (a cura di), *La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia. Secoli XV-XVII*, Roma: Viella, 1999: saggi di Adriana CHEMELLO, Tiziana PLEBANI, Marina D'AMELIA, Maria Pia FANTINI, Genoveffa PALUMBO, Francine DAENENS, Giovanna RABITTI, Daniela SOLFAROLI CAMMILLOCCI, Elisabetta MARCHETTI, Silvia MOSTACCIO, Anna SCATTIGNO, Manuela BELARDINI, Manuela DONI CARFAGNINI, Maria FUBINI LEUZZI, Ilaria PAGLIAI, Elisa NOVI CHAVARRIA, Maria Pia PAOLI, Elisabetta GRAZIOSI.

È ancora polifonico il volume, molto bello, curato da Giulia Calvi, sulla donna barocca,[4] dove l'atto stesso della scrittura, la cui analisi si incarna di nuovo in nove figure di donne, viene scomposto e presentato qual veramente è sempre come «ambivalente e complessa storia di sé» in uno scambio continuo fra chi scrive e chi legge o rilegge oggi. Una scrittura che esprime sempre un doppio livello, una doppia cifra della comunicazione, fra autonomia e accettazione. Una scrittura in cui, cito da Giulia, «il senso del sé che queste donne prepotentemente ci comunicano, da una parte e dall'altra delle barriere confessionali, politiche geografiche» nasce sempre da «perimetri stretti di appartenenza». Un suono di voci singole e pur tendenti a costituire un coro dissonante e «multiplo», che emerge con ampiezza anche nelle sette biografie di donne «mediane», che hanno dato voce e spessore concreto ad una voluta parcellizzata vicenda di un *Rinascimento al femminile*, in un volume a più voci curato da Ottavia Niccoli.[5]

Una polifonia ancora che si fa straordinario terzetto nell'esemplare volume di Zemon Davis,[6] dove l'artificio iniziale pone le tre donne raccontate a giocare con l'autrice in una sorta di teatro immaginario. Davanti al dattiloscritto l'autrice sta con le sue tre donne che non si riconoscono affatto l'una nei percorsi esistenziali e nei confini spirituali e culturali dell'altra. La mercantessa ebrea di Amburgo, madre di dodici figli e poi vedova, scrittrice di sette straordinari libri, Glikl bas Yehudah Leib non capisce cosa abbia a che fare con la grande mistica Marie de l'Incarcanation, prima madre e moglie, poi vedova che rinnega il figlio, anch'essa prima in affari, poi visionaria e penitente orsolina, infine madre superiora di una nuova missione fondata in Canada. Annotatrice e scrittrice «senza sosta» dei propri tormenti mistici come delle proprie esperienze di educatrice delle selvagge. E le due si dicono estranee al percorso di vita della terza, Marie Sibille Merian, in questo caso non una scrittrice ma una naturalista, protestante, che lascia (anche lei parte da un abbandono maschile) il marito e si reca in America latina dove diventa annotatrice e disegnatrice degli insetti, proprietaria di schiavi africani, caraibici, arauchi. Sta all'autrice ed interprete Zemon Davis riavvicinare le tre donne, farle dialogare oggi nelle loro differenze e in quel tanto che di comune ebbero: come dice la Davis «la melanconia, un più saldo senso di sé, curiosità, speranza escatologica». Percorsi ai «margini» che tutte seppero trasformare in un proprio centro.

4. Saggi di Renata AGO, Elisabeth CROPPER, Silvia EVANGELISTI, Gabi JANCKE-LEUTZCH, Richard L. KAGAN, Florence KOORN, Sara F. MATTHEWS GRIECO, Roy S. PORTER, Anna SCATTIGNO, in *Barocco al femminile*, a cura di Giulia CALVI, Bari: Laterza, 1992.
5. E.S. COHEN, C. EVANGELISTI, Massimo FIRPO, M.L. KING, Silvia MANTINI, M.G. MUZZARELLI, Gabriella ZARRI, *Rinascimento al femminile,* a cura di Ottavia NICCOLI, Bari: Laterza, 1991: «"Rinascimento al femminile" non vuole dunque essere una storia delle donne nel Rinascimento (una periodizzazione del genere non avrebbe davvero senso), ma un tentativo di ottenere, attraverso sette singole storie di donne, un quadro per qualche verso meno carente almeno di alcuni aspetti della storia della prima età moderna, in cui sia presente il senso della differenza dei ruoli dei sessi…», Ottavia NICCOLI, *Introduzione,* ivi, p. VII.
6. Natalie ZEMON DAVIS, *Donne ai margini. Tre vite del XVII secolo*, Bari: Laterza, 1996.

E.: Se, in un primo momento, nella storia, alcune donne che si trovavano a scrivere di sé in un ambito riservato storicamente all'uomo, volevano essere certe di imprimere un marchio di inconfondibile diversità e dare una visione alternativa del mondo, più tardi altre donne avrebbero cercato, invece, di indagare quella complessa intersezione di forze materiali e simboliche, quegli intrecci di femminile e maschile che enfatizzano la paradossalità di una ricerca legata al piano concreto e fluido dell'esperienza, a ciò che Lea Melandri chiama, in un articolo dal titolo *Autobiografia e soggettività politica*, la «zona del vissuto».[7] È stata fatta molta strada nel campo dell'acquisizione di una identità politica e sociale, come soggetti storici, ma stenta a formarsi, o rimane un certo garbuglio irrisolto (il processo è molto più lento) per quel che riguarda l'identità individuale (psichica, sessuale), come «ricomposizione di sé». Ma mi rendo conto che si potrebbe sostenere il contrario. Rimane — mi sembra — la percezione di uno scollamento e, quindi, la necessità di una sutura:

> È un'autobiografia insolita — scrive Lea Melandri — quella che si può chiedere a scritture come queste. È la scoperta di un paesaggio che ricorda le terre deserte dell'origine, di personaggi indeterminati, tranne che nel ruolo che rivestono, maschere di un dramma antico che conosce poche variazioni nel tempo e nello spazio. Si ha l'impressione che, paradossalmente, per trovare la propria singolarità sia necessario ricalcare le parole di altri, abituarsi alla parentela con le figure della generalità, o prototipi di genere, con le «potenze interne» che ci hanno incantato o atterrito, e che cercano nella riscrittura della memoria una via d'uscita.[8]

Spetterà allo sguardo storicizzante estrarre il succo di ciò che mi piace definire molto semplicemente «il paradigma dell'emancipazione», con tutte le sue contraddizioni, le sue spinte, le sue utopie, le sue chimere, le sue disfatte, con quegli archivi del silenzio ingoiati nel nulla, di cui resta traccia magari nelle carte della polizia o dei tribunali dell'inquisizione.

S.: È proprio vero. Nel passato — si può sostenere con Arlette Farge e Michel Foucault[9] — le carte dei tribunali ecclesiastici e civili e le stanze della polizia hanno dato voce alle donne. I verbali, gli interrogatori sono una sorta di seconda scrittura, di scrittura indiretta che nasce nelle zone di incontro fra donne e trasgressione, nel confronto fra donne ed istituzioni. Un confronto che, come ci insegnano oggi gli studi di Giorgia Alessi o Giulia Calvi,[10] non fu solo persecutorio ma spesso spazio usato dalle donne per tutelarsi, muovere le proprie

7. Lea MELANDRI, *Autobiografia e soggettività politica*, in «Lapis», n. 31 (1996), p. 22-26.
8. Ibidem, p. 25.
9. Arlette FARGE, Michel FOUCAULT, *Les desordres des familles. Lettres de cachet des Archives de la Bastille,* Paris: Gallimard, 1982.
10. Giulia CALVI, *Il contratto morale: madri e figli nella Toscana moderna*, Roma: Laterza, 1994; Giorgia ALESSI, *L'uso del diritto nei recenti percorsi della* gender history, in «Storica», 15, anno V, 1999.

residuali, ma spesso efficaci, strategie di legittimazione. Si pensi ai tribunali che avevano come compito la tutela delle donne vedove e dei minori, e che divennero spesso gli interlocutori di profonde trasformazioni culturali a favore delle donne, nel campo del diritto di successione o della tutela dei figli. Ambiguità di nuovo e terreni non scontati di affermazione, se si è in grado di uscire dai paradigmi vittimistici.

E.: Come è interessante e impressionante rintracciare sui testi, letterari e non, le forme di resistenza a una fagocitazione di ruoli, e così gli scarti, le adesioni di compromesso, un insieme complesso e ambiguo che fa sì che non ci sia quasi mai una identificazione totale con le figure di genere, e ci dà, oltre al riconoscimento di un inevitabile «quoziente di negatività» destrutturante, una capacità di vedere dietro polarizzazioni astratte, *la zona di inconsapevolezza* in cui si sono formate, in un andirivieni fra coscienza e inconscio. Rilevare, dicevo, le dinamiche di denudamento e mascheramento dell'io, come nello spogliarello macabro di *Lady Lazarus* di Sylvia Plath o come nei quadri di Frida Kahlo, dove il femminile è spogliato da ogni elemento di rassicurazione, diventando la cifra di un destino segnato «da un vuoto o tradimento originario»,[11] in una specie di simbolico e dolorosissimo matricidio svincolato totalmente da ogni dinamica edipica (motivo, questo, presente sia nei *Diari* di Sylvia Plath che nelle *Care memorie* di Marguerite Yourcenar[12]). Ricerca delle genealogie femminili e matricidi simbolici: mi sembrano le facce di una stessa medaglia. Non solo emozioni, ma ironia e intelligenza. L'identità della donna assomiglia sempre più forse — come ci suggerisce Teresa De Lauretis nelle sue ultime riflessioni — a una «auto-traduzione»,[13] impegnata in una continua negoziazione.

S.: È il passaggio dalla storia alle storie. L'emergere di una nuova attenzione ai percorsi di storia di genere — la storia delle donne, la storia dell'omosessualità, le storie delle diverse identità etniche in popoli in cui si afferma il multiculturalismo — tende infatti a rompere i confini della grande storia, ad infrangere i percorsi di un tragitto maestro eurocentrico e politico\centrico. Si tratta di una frammentazione dei percorsi e degli schemi tradizionali, che è stato, in modo molto significativo, al centro della riflessione dell'ultimo congresso internazionale di studi storici di Oslo.

Un percorso di segmentazioni dei tragitti storici che porta nel caso della storia di genere al femminile a reinterrogarsi sulla validità stessa delle grandi categorie e delle periodizzazioni tradizionali. Come in un saggio molto famoso della Kelly, *Did Women have a Renaissance?*;[14] o ancora di recente in un

11. Maria NADOTTI, *Frida Kahlo o della finzione narcisistica,* ivi, p. 34-37.
12. Sylvia PLATH, *Diari,* a cura di Frances MCCULLOUGH e Ted HUGHES, Milano: Adelphi, 1999; Marguerite YOURCENAR, *Care memorie*, Torino: Einaudi, 1981.
13. Teresa DE LAURETIS, *La soggettività femminile,* in «Lapis», n. 31, p.56-58.
14. Joan KELLY, *Did Women have a Renaissance?,* in Renate BRIDENTHAL, Claudia KOONZ, Susan STUARD (edd.), *Becoming Visible. Women in European History,* Boston: Houghton Mifflin, 1977.

saggio Mary Wiesner-Hanks del 1997, *Storie delle donne e storia sociale: sono necessarie le strutture* ?[15]

Percorsi, quelli della storia delle donne, che oramai tendono a rompere i recinti per dilagare nella storia generale, e per questo tendono anche ad assumere in carico, superati i precedenti pregiudizi, il portato della storiografia precedente, anche se così ne erodono dall'interno i costrutti ermeneutici. Un rovesciamento, una voracità interpretativa che corrisponde, come avevo accennato prima, al definitivo tramonto del paradigma vittimistico. Come ha osservato Silvana Seidel Menchi,[16] è dalla stessa uscita alla luce delle storie delle donne del passato, di questa «galleria di ritratti» di sante, streghe, mistiche, balie, vedove, spose, aristocratiche e donne ribelli, che è partito un rovesciamento del paradigma dominante fino a qualche decennio fa, dell'«oppressione» delle donne nel paradigma attuale, attento all'intraprendenza e alle strategie di autolegittimazione messe in moto in tempi e modi diversi dalle donne stesse, fino agli orientamenti più recenti che addensano l'interesse sul rapporto fra «Soggettività e memoria nel tempo e nello spazio» (come è rilevabile nelle considerazioni attuali di Luisa Passerini,[17] che ha intitolato così il suo seminario all'Istituto Universitario Europeo). Ma penso anche a Regine Sculte che ha lavorato con maestria fra «immaginazione psicanalitica ed interpretazione storica». Riuscendo, come ad esempio in una relazione, molto bella, che ho potuto sentire al secondo congresso nazionale delle storiche a Venezia,[18] a far passare il percorso della storia del Novecento nella sola figura di una grande scultrice tedesca analizzata dall'interno, attraverso i suoi diari onirici e le sue opere d'arte. Una donna che accompagna le fasi delle grandi e drammatiche trasformazioni del secolo, prima incoraggiando il figlio alla guerra, poi cantandolo come eroe e pensando ad edificarne un mausoleo, senza però riuscire ad elaborarne il lutto. Ed infine divenendo pacifista. Il mausoleo prima pensato a celebrare l'eroe viene alla fine decostruito e presenta le affrante piccole figure dei genitori in ginocchio di fronte al nulla, in un omaggio di drammatica intensità antiretorica. E qui credo si sia molto vicini alla sensibilità delle letterate e ci siamo accostati di nuovo al Novecento: fra psicanalisi e storia.

15. Mary WIESNER-HANKS, *Storia delle donne e storia sociale: sono necessarie le strutture?,* in *Tempi e spazi di vita femminile tra medioevo ed età moderna,* a cura di Silvana SEIDEL MENCHI, Anne JACOBSON SCHUTTE T. KUEHEN, Bologna: Il Mulino, 1997, p. 25-48.
16. Introduzione a *Tempi e spazi di vita femminile tra medioevo ed età moderna,* op. cit., p. 25-48.
17. Faccio anche riferimento ad un seminario di Luisa PASSERINI «Diventare un soggetto nell'epoca della morte del soggetto», tenuto all'Istituto Gramsci Toscano sui temi della sua relazione presentata alla Conferenza Europea di ricerca femminista di Bologna, «Corpo, genere, soggettività: Attraverso i confini delle discipline e delle istituzioni», 28 settebre- 1 ottobre 2000, i cui atti sono in via di pubblicazione. Per una riflessione sui temi che vengono discussi da Passerini, vedi Rosy BRAIDOTTI, *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in Contemporary feminist theory,* New York: Columbia University Press, 1994.
18. Regine SCHULTE, *Sacrifice as violence: aspects of mother-son relationship in First World war Germany*, Secondo Congresso della Società delle storiche italiane «Corpi e storia. Pratiche, diritti, simboli», Venezia, 3-5 febbraio 2000, in corso di edizione.

E.: Vorrei, a questo punto, fare una riflessione su due condizioni estreme nella percezione che la donna ha di sé, documentate in molti testi autobiografici. C'è chi sente tutta la fierezza della propria condizione di donna, della propria *differenza,* in alcuni casi dando alla propria secolare marginalità, romanticamente, un potenziale di innocenza palingenetica. In un mio scritto, anni fa, parlavo con fierezza delle «radici della nostra debolezza»,[19] vedendo in quella separatezza, in quella specie di fuga dal mondo o nel disprezzo per istituzioni che erano state create da una società violenta e patriarcale, una forza, una micidiale purezza, vedendo, per esempio, nella scelta dello scollamento dell'io arreso all'insorgenza del contenuto inconscio, in quella esplosione-implosione, in quell'arroccamento di sé nella fortezza sigillata dei propri fantasmi, un crugiuolo potenzialmente rivoluzionario, dove elaborare in vitro nuovi modelli collettivi di identificazione (penso, per esempio, agli scritti visionari ed estatici di una mistica del Novecento come Sara Virgillito,[20] o alla fase nera dell'opera di Margherita Guidacci[21]). Il modello supremo potrebbe essere visto in Emily Dickinson che della sua poesia dice: «È questa la mia lettera al mondo che mai non scrisse a me».[22] Come si fa a non sentire il fascino di questa assoluta separatezza?

S.: Una assoluta separatezza che era stata, come sappiamo, la molla profonda in quelle vicende di misticismo che divennero esperienza generalizzata e fondamentale della spiritualità di molte donne nell'età della Controriforma, in quella che Mario Rosa ha definito l'esplosione generalizzata del profetismo e della mistica visionaria.[23] Quel desiderio di disancorasi dal tutto, che Anna Scattigno, a proposito della mistica Jeanne de Chantall, ha definito «la nostalgia del deserto, forma rarefatta della disaffezione e del denudamento di sé […] come itinerario di perdita dell'identità e della memoria». Quel privarsi di tutto che la stessa Jeanne descriveva come «lasciar la pelle, la carne, le ossa e penetrare nell'interno del midollo».[24]

E.: La scrittura femminile sembra confrontarsi, in questi casi, con tutto ciò che rappresenta *l'alterità* (e c'è, rispetto a questa prospettiva, l'interessante studio di Mercedes Arriaga Flòrez *Mio amore, mio giudice,* del 1997).[25] Alterità come spazio mistico e come follia. Vorrei citare, a questo proposito, da *L'altra verità. Diario di una diversa* di Alda Merini,[26] un diario che è anche

19. Ernestina PELLEGRINI, *Le radici della nostra debolezza. «La radura» di Marisa Madieri,* in EAD., *Le città interiori*, Bergamo: Moretti e Vitali, 1995, p. 131-154.
20. Ernestina PELLEGRINI e Beatrice BIAGIOLI, *Sara Virgillito. Poetica, inventario, testi inediti*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.
21. Margherita GUIDACCI, *Neurosuite*, Vicenza: Neri Pozza, 1970.
22. Emily DICKINSON, *Tutte le poesie,* a cura e con un saggio introduttivo di Marisa BULGHERONI, Milano: Mondadori, 1997.
23. Mario ROSA, *Settecento religioso,* Venezia: Marsilio, 1998, p. 53.
24. Anna SCATTIGNO, in *Barocco al femminile,* cit., *passim*.
25. Maria ARRIAGA FLÒREZ, *Mio amore, mio giudice,* Lecce: Manni, 1997.
26. Alda MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa,* Milano: Rizzoli, 1997.

la cronaca di un'esperienza manicomiale. Cito dalla introduzione di Manganelli:

> Il *Diario* è un'opera lirica in prosa ma è anche una esegesi, una implorazione e la completa distruzione di ogni filosofia e di ogni atto concettuale.
> È stato scritto con il linguaggio semplice di chi nel manicomio ha scordato tutto e non vuole né *vuole più* ricordare. Rimane la velata e struggente nostalgia del manicomio come tempio di una aberrante religione.[27]

S.: E di nuovo si può si deve ritornare indietro e ricordare quel nesso strettissimo, quella sottile linea di confine, fra il visionarismo e l'eresia, ma anche fra il misticismo e la follia, nell'Europa dell'età moderna. Uno scollinamento facile e pericolosissimo dal terreno legittimo ed incoraggiato della penitenza, a quello della perdita e della fuga da sé, di cui le stesse grandi mistiche del passato ebbero consapevolezza.

È il caso, ad esempio di una figura di grande intensità, studiata da Mario Rosa[28] e ora dalla Zemon Davis,[29] a cui già abbiamo accennato, Marie de l'Incarnation, una mistica\visionaria che conosce i limiti e supera spesso i confini fra le due sponde: come quando dopo l'ennesimo sacrificio inflitto al proprio corpo con la flagellazione delle ortiche, catene e cilicio, scriveva nella sua autobiografia che doveva nascondere questa sua penitenza «altrimenti mi avrebbero giudicata pazza».[30]

Un uso invece autoinfamante, beffardo e denigratorio — spostandosi in area protestante sempre nel XVII secolo — che ben emerge negli scritti dell'inglese visionaria e «profetessa pubblica» Lady Eleonor Davis, studita da Roy Porter.[31] Anche lei annotatrice continua, nelle sue scritture, di quel «flusso di coscienza», in cui come lo stesso Porter afferma, più che ai motivi del misticismo e visionarismo tipici di quell'età, quasi siamo di fronte, nella complessità della costruzione sintattica e nelle sue irregolarità, ad una scrittura che anticipa la prosa joysiana,[32] di gente che — come diceva Svevo dei personaggi joysiani — cammina per il mondo con la testa scoperchiata.

E.: Mistiche, sante vive, visionarie in bilico fra la profezia e la perdita di sé, arrese a quel mare che si apre dal sipario del mare, a sua volta sipario di un altro mare, che Emily Dickinson vedeva come porta verso l'eternità o il nocciolo duro, astratto del proprio io. La discesa goethiana alle Madri nel secondo *Faust*. «Chi sono io?» — si chiedeva smarrita e arrabbiata Sylvia Plath?[33]

27. Giorgio MANGANELLI, *Prefazione*, Ivi, p.4.
28. Mario ROSA, *La religiosa*, in *L'uomo barocco*, a cura di R. Villari, Bari Roma: Laterza, 1991, p. 123-198
29. Natalie ZEMON DAVIS, *Donne ai margini,* cit., p. 67-144.
30. *Ibidem*, p. 74.
31. Roy S. PORTER, *Lady Eleaonor Davies, la pazza,* in Giulia CALVI, *op.cit*, p. 29-49.
32. *Ibidem*, p. 47.
33. Silvya PLATH, op. cit., p. 122.

C'è chi, invece, come Rossana Rossanda, in un testo dal titolo *Le altre*,[34] nega la specificità di genere, sentendo la femminilità «come un dolore aggiunto, un particolare modo di patire e di fuggire», un'identità da esorcizzare, insomma, come l'eco di un'antica subalternità o, peggio, di un'accattivante indulgenza verso di sé. Difende il punto di vista da cui si guarda a questa identità, un punto di vista irrinunciabile soprattutto per lei, il cui percorso retrospettivo della memoria parte dalla guerra, da un'epoca in cui «per chi si fece adulto in quegli anni l'identità non sarà mai un percorso privato e nel privato». Questo sarà il segno della sua vita, il filo rosso che percorrerà il suo difficile cammino politico: «Tutto il mondo passò sopra di noi e da allora non cessò di passare». Sempre diversa e sola. Anche quando è all'ospedale fra le altre ammalate e passa giorni «quasi felici, non solitari», scrive: «Ma siccome nessuno è uguale a nessuno, e io ero io, quando mi resi conto come stavo bene con le mie care donne, mi alzai, mi vestii e con gambe decise, ancorché un po' tremanti, scesi le scale e cercai un tassì».[35]

In principio, la domanda da farsi è sempre la solita: chi taglia i confini? C'è un brano, in uno dei diari di Anais Nin, dove la scrittrice parla dei propri diari come di una merce proibita. È in volo tra Parigi e New York e si chiede: «Il funzionario della dogana leggerà i diari? Alla frontiera non sono stati esaminati. Cosa diranno quando atterrerò in America? Contrabbando?».[36] La nuova identità, che è in continua e rapida trasformazione, si accampa per ora solo su ciò che mi piace chiamare una strage di stereotipi.

La donna e l'altro/a, un paragrafo molto approfondito e dibattutto nell'ambito degli studi femministi. In uno dei testi critici archetipici sull'autobiografia delle donne, *The Other Voice* di Mary G. Mason,[37] si sostiene che si tratta in genere, almeno agli inizi e per lungo tempo, di un'autobiografia relazionale (madre di, figlia di, moglie di…). Mi chiedo se questa qualità dialogica sia segno di una forza o di una debolezza. Forse, come spesso avviene in questi casi, si tratta di tutte e due le cose. Per contrasto mi viene in mente l'autobiografia di Bertha Thompson, *Box-Car Bertha. Autobiografia di una vagabonda americana* del 1937, una donna che cresce fra barboni e operai delle ferrovie. Molti le dicono che sta fuggendo da qualcosa: «…e improvvisamente seppi cos'era: avevo sempre cercato di sfuggire al mio bisogno di essere

34. Rossana ROSSANDA, *Le altre. Conversazioni a Radiotre sui rapporti tra donne e politica, libertà. fraternità, uguaglianza, democrazia, fascismo, resistenza, stato, partito, rivoluzione,* Milano: Bompiani, 1979.
35. *Ibidem*, p. 53.
36. Anais NIN, *Fuoco,* Milano: Bompiani, 1996.
37. Mary G. MASON, *The other Voice,* in *Authobiography; Essays Theoretical and Critical,* a cura di James OLNEY, Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 123-144. Per un quadro del processo di avvicinamento delle donne alla scrittura e ai codici letterari, compiuto tra il XVIII e il XX secolo, mi sia permesso rimandare all'eccellente contributo di Adriana CHEMELLO e Luisa RICALDONE, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, epistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento,* Padova: il Poligrafo, 2000.

responsabile per qualcuno, di vivere per qualcuno, per una persona speciale che appartenesse a me sola».[38]

Prima parlavo di un io legato. Vorrei fare, però, a questo riguardo, un esempio estremo, di cui tu hai già parlato: la scrittura delle mistiche. Ci troviamo di fronte «non a una scrittura *di donne*, ma una scrittura *attraverso le donne*».[39]

S.: Di nuovo le mie interferenze e convergenze. Intersezione e dialogo. È vero quanto Ernestina osservava. Dalle tante storie di mistiche del passato si ha l'impressione che la scrittura (potente e più comune di quanto prima si pensasse) si costituisse sempre attraverso un transito di legittimazione, per suggerimenti, per spinte e voci che provenivano o interpretavano un progetto trascendente. Eppure queste spinte, noi diremmo oggi quasi superegoiche, questa «scrittura attraverso le donne» sono uno strumento importante che induce a rompere il silenzio, a lasciar tracce di sé. È, ad esempio, un rigido confessore e direttore spirituale a spingere Marie de l'Incarnation a scrivere le proprie visioni. A legittimarla a fermare sulla carta quelle «parole di fuoco» che la liberavano dalla potenza insopportabile dei propri sentimenti verso il santo verbo incarnato: «Ah quale dolce amore siete: Voi ci sigillate gli occhi, ci rapite i sensi».[40]

Una scrittura e una traccia che poteva trasformarsi, da segno e progetto della trascendenza e quindi segno edificante, in parola pericolosa ed eretica. Penso ad esempio a Lucrezia de León, profetessa e visionaria nella Spagna di fine '500 e scrittrice indiretta di un *Libro di Sogni* in cui si articolava una potente condanna dei vizi della monarchia di Filippo II e se ne vaticinava il destino. All'inizio protetta da tre ecclesiastici che trascrivevano i suoi sogni pensando che fossero «di vitale importanza per il futuro della Spagna» e quindi da far conoscere al re, e poi consegnata come eretica all'inquisizione a cui si presentò come donna fragile incapace di capire la portata delle sue profezie e solo spinta a trascriverle dagli stessi ecclesiastici.

L'atto della scrittura è così un atto difficile, pericoloso, che ha bisogno di legittimazione. Sono molte le testimonianze di donne che dicono di soffrire nello scrivere. Di scrivere con «riluttanza» e solo perché il Signore glielo aveva ordinato. Un «tormentoso cimento»,[41] lo definì una austera religiosa, Elisabeth Stouwen, madre superiora ed annotatrice delle memorie del convento cattolico nell'Olanda del primo Seicento.

La «parola potente» (Ida Magli) delle mistiche e delle protesse nasce quindi in questo transito di legittimazione che le protegge, le inscrive ma anche le autorizza alla scrittura. Sono scrittrici legittimate dalla trascendenza anche le

38. Bertha THOMPSON, *Box-Car Bertha. Autobiografia di una vagabonda americana*, Firenze: Giunti, 1986.
39. Anna IUSO (a cura di), *Scritture di donne. Uno sguardo europeo,* Arezzo: Quaderni della Biblioteca Città di Arezzo, 1999.
40. Natalie ZEMON DAVIS, cit., p. 72.
41. Florence KOORN, *Elisabeth Trouven, la donna religiosa*, in *Barocco al femminile,* cit., p. 138.

«sante vive» del Rinascimento, studiate dalla Zarri, che parlano e scrivono costruendo i propri percorsi di santità educando alla religione e facendosi madri spirituali di principi ed uomini di potere.[42] Come legittimate e spinte alla scrittura epistolare sono spesso anche le donne delle famiglie aristocratiche, quando, come ha visto bene Marina D'Amelia, gli stessi mariti e i figli le incitano ad usare correttamente la penna per svolgere quella funzione quotidiana di servizio alla famiglia, di cerimoniale indispensabile a tener attivi e funzionanti i canali clientelari.[43]

Ciò ovviamente non esclude che la scrittura epistolare sia essa stessa uno straordinario tramite di affermazione individuale, come nella vicenda della intraprendente Maria Mancini, nipote del Mazzarino, già favorita del re di Francia e poi sposa separata del principe Colonna, che esprime nel suo carteggio con il marito che ha deciso di abbandonare, tutta la propria forza di individuo, la propria volontà. Come quando all'ennesima richiesta del marito-principe di rientrare sotto il tetto coniugale, la Mancini, nella sua fuga di donna separata ma controllata in giro per l'Europa, rispondeva, con fermezza: «quando ritornerò sarà di mia spontanea volontà né voglio che habiate obligatione alla mia sfortuna ma a me sola».[44]

E.: Un numero della rivista «Primapersona. Percorsi autobiografici», dedicato al mito e alle traversie d'amore nella scrittura di sé, è intitolato significativamente *L'ego legato*.[45] Grazia Livi e Francesca Pasini, in un dialogo brioso e teoricamente denso dal titolo *Donne senza cuore,* ironizzando sul tema canonico di tanta letteratura femminile, «il sogno d'amore», ad un certo punto dicono: «Il cuore? Io non vorrei sentirmelo più tanto addosso».[46] Da un lato c'è la scrittura-ponte dell'io-tu, orma di una tensione di fusionalità assoluta nel rapporto esclusivo di un amore o di una messa in giudizio, dall'altro c'è la scrittura che vuole, come George Sand nella propria *Histoire de ma vie*,[47] presentare il proprio autoritratto in piedi, sempre pubblico, coi suoi travestimenti e le sue identità parziali, il suo piglio provocatorio e le sue vittorie nell'arte e nella vita. Per dare questa testimonianza George Sand trova giusto tacere, porre sotto censura alcuni lati della sua esistenza privata, non vuole parlare per esempio dei suoi amori.

Linda Giuva, in un saggio presente nel bel volume *Reti della memoria,* sostiene che non solo esistono nelle donne dei livelli diversi (spesso carenti) nella consapevolezza dell'organizzazione della propria memoria, ma soprattutto notiamo in molte di loro la spinta ad occultare le tracce della propria

42. Gabriella ZARRI, *Le sante vive. Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Torino: Rosenberg-Sellier, 1990.
43. Marina D'AMELIA, *Lo scambio epistolare tra Cinque e Seicento: scene di vita quotidiana e aspirazioni segrete,* in *Per Lettera*, cit., p. 79-110.
44. Elisabetta GRAZIOSI, *Lettere da un matrimonio fallito*, Ivi, p. 554.
45. «Prima Persona», n. 4, marzo 2000.
46. Grazia LIVI- Francesca PASINI, *Donne senza cuore*, Milano: La Tartaruga, 1996, p. 150.
47. George SAND, *Storia della mia vita*, Milano: La Tartaruga, 2000.

vita privata e a certificare la sola vita pubblica, volendo tramandare solo il ricordo di una donna forte e impegnata.[48]

S.: Si tratta spesso di proteggere le donne da loro stesse e dalle loro autocensure. E qui cambio veste e mi presento non più con gli abiti della storica ma con quelli di archivista di Stato responsabile delle carte della scrittura femminile presso l'Archivio di Stato di Firenze, da cui è nata, in collaborazione con l'Università di Firenze, la nostra associazione «Archivio per la memoria e la scrittura delle donne», associazione che Ernestina ed io abbiamo l'onore di guidare.

Nei colloqui che andiamo facendo con le scrittrici e le artiste che contattiamo per averne le carte da conservare e valorizzare, ci è spesso capitato di doverci scontrare con la paura che le donne\intellettuali sembrano avere in comune nei confronti della conservazione delle tracce sporche della propria scrittura. Mentre tengono a documentare, fino all'ultimo foglietto, che provi la loro fatica di autore, temono di conservare i diari, le carte intime, i quaderni autobiografici. La giustificazione è il pudore verso i figli, verso gli esterni, ma questo pudore mi pare abbia movenze più profonde: muove forse dalla paura di riconoscere come propria creatura una scrittura di sé non spiata, il largo deposito «prescritturale», le tracce sporche. Tracce che assumono diritto di cittadinanza, e quindi diritto di sopravvivenza, solo se attentamente selezionate e vagliate, spogliate dal pericoloso ed indicibile deposito coscienziale.

Un pudore, una difficoltà di parlare di sé, mi pare — e qui mi rivolgo a voi letterate — che è stata tipica di quella lunga fase in cui molte autrici (un po' come fanno le storiche oggi) hanno usato lo specchio di forti personalità di donne del passato per riflettere sul proprio sé di autrici e di donne. Da *Rinascimento privato* della Bellonci alla *Camicia bruciata* e all'*Artemisia* della Banti. Entrambe le autrici lavorano sul sé della contemporaneità riscrivendosi sul calco e sulle tracce di personalità del passato. Un parlare attraverso, transitando ancora una volta su un altro soggetto. Forse ancora una volta il tentativo di autolegittimazione? Un tentativo che risulta alla fine anche una operazione di riparazione storica, dando voce alle protagoniste di ieri. Ma qui sconfino e chiedo lumi ad Ernestina. Ad esempio, mi pare fondamentale l'atto del passaggio dalle biografie all'autobiografia nella letteratura contemporanea.

E.: Mi sia permesso rimandare, qui, per quanto concerne la commistione e sovrapposizione di biografia e autobiografia (un vero e proprio gioco di specchi e di manipolazioni autocamuffatorie) a un altro mio studio, dal titolo *Auto/biografie imperfette*,[49] che fu relazione dell'ultimo convegno della Società

48. Linda GIUVA, *Archivi neutri archivi di genere: problemi di metodo e di ricerca negli universi documentari,* in *Reti della memoria. Censimento di fonti per la storia delle donne in Italia*, a cura di Oriana CARTAREGIA e Paola DE FERRARI, Genova: Lilith-Coordinamento donne lavoro cultura, 1996, p. 13-41.

49. Ernestina PELLEGRINI, *Auto/Biografie imperfette,* in corso di stampa nel volume *Passaggi,* a cura di Liana BORGHI, per l'Editore QuattroVenti di Urbino.

delle letterate. Voglio, invece, notare come ci sia, e molto forte, in alcune autobiografie, la consapevolezza di fare un atto politico. Penso, per esempio, agli scritti autobiografici di Simone De Beauvoir, in particolare al volume ultimo *A conti fatti,* in cui, parlando del movimento di «decolonizzazione della donna», scrive: «La mia vita: familiare e lontana, mi definisce, e nel tempo stesso io le sono esteriore. Che cos'è, esattamente, quest'oggetto bizzarro?».[50]

A conti fatti è già nel titolo un bilancio e rivela la prospettiva rigorosamente presbite, intessuta di distanze, dell'autobiografia. Mi viene in mente anche Natalia Ginzbug che, nell'intervista dal titolo *Non è facile parlare di sé,* dice: «Però volevo anche scrivere come un uomo; allora ci tenevo molto a scrivere come un uomo, a sembrare… non essere appiccicaticcia».[51]

Davanti al testo autobiografico di una donna ci troviamo di fronte non solo al suo mondo interno, ma anche al suo mondo esterno sotto l'aspetto della cultura, dei canoni, degli elementi della società in cui vive, direi meglio il mondo in cui *è stata gettata*, e così noi si vive, in maniera obliqua e doppiamente intensificata, il mondo della cultura di questa donna, perché lo viviamo attraverso il filtro della sua personalità, attraverso il suo punto di osservazione. Godiamo del vizio, ma anche della lucidità dataci dall'anacronismo, dall'essere contemporaneamente dentro e fuori.

Queste scrittrici impegnate in un gesto di estroversione concepiscono la propria autobiografia come qualcosa di «mostruoso», di eccentrico e nello stesso tempo di estremamente contestualizzato, un racconto politico in cui il personaggio si stacca dalla storia del suo tempo, nel bene e nel male, come una stravagante escrescenza, una orgogliosa disarmonia.

Queste autobiografie sono in qualche modo anche una specie di *Histoire bataille* nelle trincee quotidiane della lotta fra i sessi. So che è come scoprire l'acqua calda dire che la sessualità, la sua rappresentazione, è il primo motivo rilevatore da rintracciare nei documenti. Questi testi, questi specchi di identità, tendono a offrire una specie di *grumo*, in cui le donne contemporanee possono condensare e sintetizzare, con vero brio intellettuale, i *luoghi comuni* dell'identità collettiva, materia facilmente riciclabile dal consumo intellettuale del femminismo.

S.: Una sorta di «invenzione della tradizione» (Eric Hobsbawm) per cui, ad esempio, si tende a recuperare, di questa identità collettiva, di questo *luogo comune* della memoria, solo i tragitti biografici più forti; i casi, anche nel passato di affermazione del sé, negando cittadinanza, in una sorta di rovesciamento del precedente paradigma vittimistico, alle voci minori, alle esili figure schiacciate dai recinti e nei recinti, la cui sofferenza non fu tramite di affermazione ma espressione di incompiutezza. Le voci piccole, solo a tratti docu-

50. Simone DE BEAUVOIR, *A conti fatti,* Torino: Einaudi, 1973.
51. Natalie GINSBURG, *Non è facile parlare di sé. Conversazione a più voci,* condotta da Marino SINIBALDI, a cura di Cesare GARBOLI e Lisa GINZBURG, Torino: Einaudi, 1999.

mentate dalla scrittura, ma più spesso, di nuovo con la Perrot,[52] restate indietro, non documentabili, nel «silenzio della storia».

Mi viene in mente la tenerezza di accenti e il valore rievocativo che emergono ad esempio dal carteggio fra Galileo Galilei e la figlia Suor Maria Celeste, testimone nel chiuso del convento degli eventi che travagliano la vita del padre, che costruisce orioli su disegno dello scienziato e che al padre manda piccole cose. Come quando manda al padre un po' di cedro confettato non ben riuscito e due pere cotte per i giorni della vigilia natalizia.[53]

E.: Quando parlavo di autobiografia come gesto politico, di esplicitazione della propria «disarmonia» su fondo oro, pensavo naturalmente, in questa chiave estrema, a un modello straordinario del femminismo degli anni Settanta come il libro di Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*: «Al diario sono stata spinta dalla necessità di presentarmi a me stessa motivata nel fare quello che faccio. E la motivazione che io stessa scopro via via con sempre maggiore convinzione, risale a un bisogno di conoscenza di me e degli altri di cui mi prendo tutta la responsabilità».[54]

Sul polo opposto, si situano, invece, le autobiografie spostate sul territorio del diario intimo, in cui si assiste ad un'opera *in fieri,* opere che mostrano, con punte di simpatico e straziante esibizionismo, la disfatta della propria identità. Qui vige una prospettiva miope, ravvicinata, appuntita spesso dal bisturi psicoanalitico. Ci sono due modi paradossali e complementari per dare vita a questa attività coraggiosamente *destruens*: quella euforica dei diari erotici di Anais Nin (penso soprattutto a *Fuoco),* e quella malinconica dei diari di Sylvia Plath. Anais Nin scrive la storia della propria «nevrosi incendiaria», dà la cronaca in diretta dei suoi molteplici amori e dice di riuscire a scrivere soltanto a caldo, mentre le cose accadono, lasciando sullo sfondo come uno sfondo intercambiabile e sostanzialmente piatto la grande storia, con le sue quinte mutevoli (la guerra di Spagna, Parigi, i salotti di New York). Tutto si ingarbuglia, in mezzo a orgasmi e sedute psicoanalitiche:

> Io sono dentro la vita. […] Io domino con la seduzione. […] Ma adesso voglio essere tutto io stessa. Voglio essere un mondo completo perché — bhè, perché ne ho voglia. Ho voglia di recitare tutti i ruoli. […] Ho trovato colui con cui posso finalmente giocare davvero a essere donna, giocare a tutto quello che ho nella testa e nel corpo con il ritmo. […] Credo che mi piaccia il materiale non trasformato, mi piace la cosa *prima* che sia trasformata. Ho paura della trasformazione.[55]

52. Michelle PERROT, *Les femmes ou le silence de L'Histoire*, Paris: Flammarion, 1998.
53. Mario ROSA, *La religiosa*, cit., p. 95.
54. Carla LONZI, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista,* Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1978, p. 123.
55. Anais NIN, *Fuoco*, cit., p. 153.

E così lei, che ha paura della trasformazione, sceglie di essere una trasformista esagerata (sistema omeopatico, si direbbe). Penso, poi, ai *Diari* sfarzosamente cupi di Sylvia Plath, in cui tutto vibra sotto lo sguardo snebbiato delle depressioni e si sottomette alle catastrofi lucidissime degli sfondi psichici, mentre la scrittrice sprofonda nel *Mar dei Sargassi* della propria immaginazione, mettendo su, però, nonostante tutto, una mitologia dell'io, come una che esibisce e lacera le maschere, le facce visibili dei suoi io minori, falsi e provvisori, del suo dramma interiore mostrando ciò che resta, ciò che avrebbe definito in una sua poesia, *Contusion*. Scrive: «Ormai sono una discarica composita di fili sciolti e inconcludenti, senza la nobiltà e nemmeno l'illusione di un sogno».[56]

Quello che mi interessa nei testi ibridati dello spazio autobiografico femminile non è solo la autorappresentazione e il percorso che lega la consapevolezza della propria importanza sociale all'uso della scrittura, ma anche la progettualità, quegli elementi di una autobiografia del possibile o del desiderio, che mi piace affiancare a quella sorta di ossificazione storicizzante che si ottiene da una ricerca quantitativa e seriale. Recuperare questi frammenti intimi, questi resoconti dal basso, dal dentro, dal dietro, significa arricchire il quadro storico, dotarlo della molteplicità dei punti di vista, di prospettive spesso antagoniste rispetto al trionfante modello patriarcale, sfatando — è questo il punto — il luogo comune che vuole che ci siano virtù particolarmente femminili, come l'emozionalità, la soggettività, l'irrazionalità, la quotidianità, individuando, invece, i modi e le forme a cui queste illusorie strategie della confessione dell'io vengono sottoposte a una forte normazione culturale e sociale. Voglio dire che, al di là del riconoscimento dell'unicità di ogni storia, non si deve dimenticare che la costruzione di questi testi è comunque una prassi sociale. Sono scritture storicamente e socialmente situate. Come ha scritto la scrittrice afroamericana Bell Hooks, «il margine non è solo un luogo di privazione, è anche un luogo di resistenza».[57] Resistenza a che?

Gargani su *Anterem* parla di nascita attraverso la scrittura, sospesa tra scoperta e invenzione, un gesto di consapevolezza che richiede ciò che si può definire sinteticamente «l'esattezza intellettuale dell'emozione».[58]

Vorrei finire con una bella citazione da *Il mio noviziato* di Colette, che racconta il modo in cui è diventata scrittrice, ed è la storia di una espropriazione, visto che il marito pubblicava a proprio nome le cose che lei oscuramente scriveva. Un autoritratto che comincia così: «… Ho preferito le persone oscure, colme di un succo che proteggevano». E finisce così:

56. Silvya PLATH, *Contusion*: «Il colore inonda la macchia, porpora opaca. / In una cavità della roccia / il mare succhia ossessivamente, / un vuoto è il perno di tutto il mare. / Non più grande di una mosca, / il segno del destino / striscia giù lungo il muro. / Il cuore si chiude, / il mare scivola via, / gli specchi sono coperti». La poesia è stata scritta poche settimane prima della morte. Per la sua analisi si veda G. BOMPIANI, cit., p. 172-174.
57. Bell HOOKS, *Elogio del margine,* Milano: Feltrinelli, 1998.
58. Aldo GARGANI, *La nascita attraverso la scrittura*, in *Anterem*, n. 60 (2000), p. 11-13.

> Fuggire?…Come si fa a fuggire?…Fuggire… E quel sangue monogamo che portavo nelle vene, che scomodità. […] Bisogna anche che un prigioniero, animale o uomo che sia, non pensa tutto il tempo ad evadere, a dispetto dell'andirivieni dietro le sbarre, di un certo modo di puntare lo sguardo lontano lontano, attraverso le muraglie… Questi sono riflessi imposti dall'abitudine, dalle dimensioni del carcere. Aprite allo scoiattolo, alla belva, all'uccello stesso, la porta che essi soppesano, assediano e supplicano: quasi sempre, in luogo del balzo, del frullo che vi aspettate, la bestia sconcertata si immobilizza, indietreggia verso il fondale della gabbia. Io avevo tutto il tempo per riflettere, e udivo così spesso la gran frase sprezzante, sarcastica, tutta lucente di catene: «In fin dei conti, siete liberissima…».[59]

S.: Di queste scritture nascoste, sofferte, o — come nel caso appena citato — addirittura *cedute*, *rubate*, di questi sempre ambigui e sfuggenti paradigmi dell'emancipazione, pensiamo si debba oggi ricostruire insieme, fra letteratura e storia, il tragitto di lungo periodo. Un tragitto che individui, nelle differenze e nelle somiglianze, le ragioni dell'emergere del sé delle donne contemporanee partendo dai percorsi lontani e paludati del sé delle donne del passato. Un tragitto fatto di continui riaffioramenti per scavi sistematici nel lungo periodo, come stiamo tentando di fare grazie ad un finanziamento della Regione Toscana. Uno scavo approfondito che permetta di far emergere nella sua ampiezza e complessità la polifonica voce della memoria scritta delle donne dai giacigli degli archivi familiari e conventuali dove è ancora in massima parte annidata o incistata. In questo tentativo ovviamente non siamo sole, come dimostrano le molte esperienze che si muovono in questa direzione. Il riappropriarsi della scrittura delle donne del passato ci pare infatti costituisca uno degli strumenti culturali più importanti — per dirla con le parole di uno dei massimi storici contemporanei, Eric Hobsbawm — di quella «rivoluzione morale e culturale»[60] che è stata l'emancipazione e la liberazione delle donne, «l'unica rivoluzione riuscita del ventesimo secolo, una rivoluzione ancora non conclusa». Una rivoluzione che non può che indurci a riflettere, senza retorica e trionfalismi, sui percorsi attraverso i quali le donne usarono la scrittura. Una scrittura che, fuori da ogni paradigma di vittimismo, servì — non vi è dubbio — come viene emergendo dalle molte storie di donne ricostruite, a segnare il proprio tragitto di vita. Dai carteggi delle donne sposate, che attraverso larghi percorsi epistolari furono in grado a volte di intessere una vera politica di squadra per la propria famiglia (come dalle ricerche di Renata Ago, o di Marina D'Amelia o anche nel bellissimo volume sulle sorelle Lennox di Stella Tillyard[61]), ai più rari ma sempre straordinari diari intimi e privati, fino alle preziose autobiografie.

59. COLETTE, *Il mio noviziato,* Milano: Adelphi, 1981, p. 153. Si veda ora la raccolta *Romanzi e Racconti,* a cura di Maria Teresa GIAVERI, Milano: Mondadori, 2000.
60. Eric J. HOBSBAWM, *Il secolo breve,* trad. it., Milano: Rizzoli, 1995, p. 376 e passim.
61. Renata AGO, *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Bari-Roma: Laterza, 1990; EAD., *Giochi di squadre: uomini e donne nelle famiglie nobili del XVII,* in Maria Antonietta VISCE-

Dovunque emergono le composite strategie di affermazione che le donne furono in grado di intessere, e di testimoniare nella parola scritta, pur muovendo tutte dallo spazio stretto loro concesso: dai perimetri stretti della Calvi, dai recinti della Zarri o dai margini della Davis. Si tratta di dar voce a quella composita e polifonica strategia in un contesto che non può che ricordarci il dovere di rispondere, a più di due secoli di distanza, a quella ironica e fine critica della Austen nell'*Abazia di Northanger*:

> Quanto allo storia vera e propria, la storia seria e solenne, non riesco a trovarla interessante… ad ogni pagina litigi di papi ed imperatori, guerre e pestilenze. Gli uomini in genere sono dei buoni a nulla e le donne, praticamente non ci sono mai: è una noia terribile.[62]

GLIA (a cura di), *Signori, patrizi e cavalieri nell'età moderna,* Roma-Bari: Laterza, 1992, p. 256-264; Maria D'AMELIA, *Diventare madre nel secolo XVII: l'esperienza di una nobile romana*, in *Tempi e spazi di vita,* cit. 279-310; Stella TILLYARD, *Quattro inglesi aristocratiche. Le vite inquiete delle sorelle Lennox. 1740-1832,* trad it., Milano: Mondadori, 1994.

62. Jane AUSTEN, *Northanger Abbey,* (1818): la citazione è tratta dalla traduzione del passo fattane da Gianna POMATA, *Storia particolare e storia universale: in margine ad alcuni manuali di storia delle donne,* in «Quaderni storici», n. 74, (1990), p. 341-385, cit. p. 342; vedi anche la traduzione di Anna Banti e la bella introduzione di Ornella DE ZORDO in: Jane AUSTEN, *Abazia di Northanger,* Firenze: Giunti, 1994, il passo in questo caso è a p. 88.

Ressenyes

Seminario Internacional Complutense sobre «La recepción de Boccaccio en España».

El pasado mes de octubre de 2000 tuvo lugar en la Facultad de Filología de la Complutense el *Seminario Internacional Complutense* sobre «La recepción de Boccaccio en España», organizado por el Departamento de Filología Italiana de esa Facultad; los Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de Filología Clásica y de Filología Italiana de la UNED; el Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá, con la participación de diversos organismos universitarios, oficiales y editoriales.

El acto reunió a una treintena de investigadores del medievalismo hispánico, junto a italianistas españoles, italianos y centroeuropeos, y clasicistas españoles, presididos por el profesor V. Branca, el más destacado especialista en temas boccaccianos e impulsor de los más importantes proyectos sobre el tema que se han hecho realidad en los últimos cincuenta años en Italia: la edición crítica de los diez volúmenes de las obras completas de G. Boccaccio, los casi treinta números de la revista *Studi sul Boccaccio*, la edición del autógrafo Hamilton del *Decameron*, la reciente publicación de los tres tomos de *Boccaccio visualizzato*, por citar sólo los más relevantes.

El Profesor Branca trajo a Madrid en esta ocasión, junto al aquilatado saber de sus ochenta y seis años, una vitalidad profesional asombrosa y un espectacular entusiasmo hacia su trabajo, hacia los temas que tiene entre las manos (editar la primera redacción juvenil del *Decameron*) y una visión lúcida de la obra boccacciana que le permite valorarla en su aportación esencial a la historia de la cultura europea, yendo desde los datos del análisis filológico más concreto y puntual (a los que él ha dedicado toda su vida) a los valores básicos de la historia de nuestra cultura, por su gran fe en la literatura como salvadora del hombre: «dobbiamo essere convinti di questo: il mondo può essere salvato dalle lettere intese come espressione dello spirito umano», fueron sus palabras de conclusión al Seminario, su mensaje más esperanzador, y la mejor enseñanza para todos los allí presentes.

El grupo de italianistas de procedencia centroeuropea (G. Gorni, M. Picone, M.A. Andreoli, T. Crivelli) abordaron desde distintos ángulos un mismo relato decameroniano, demostrando que la focalización de nuevas fuentes y antecedentes de la gigantesca elaboración boccacciana permite siempre, de manera inagotable, iluminar mejor la comprensión de su mundo narrador. Fue una prueba más de la inmensa riqueza del texto boccacciano, y una buena demostración del rigor y eficacia del italianismo actual. Se presentó además la edición hipertextual informática que se está llevando a cabo en la Uni-

versidad de Zürich bajo la dirección del Profesor M. Picone, que amplía y complementa de manera rotunda los tradicionales sistemas de investigación.

Desde el medievalismo hispánico se enfocaron con buen acierto algunos de los puntos neurálgicos de la recepción hispánica de la obra del certaldés; especialistas destacados como M.Á. Pérez Priego, C. Alvar, A. Ruffinatto, M.ªJ. Lacarra, Á. Gómez Moreno, F. Gómez Redondo, J. Rubio Tovar, J.C. Conde, J.M. Lucía, R. Recio, V. Díaz Corralejo, etc. abordaron aspectos determinantes de la cultura castellana del siglo XV que acogió la producción boccacciana, aspectos que sin duda darán fruto en investigaciones posteriores que permitan avanzar en estos temas, adormecidos en nuestro actual panorama bibliográfico (desde el ya lejano pero impecable trabajo de C. Bourland) y necesitados por ello de un estímulo impulsor. El entorno literario del Marqués de Santillana, la labor bibliófila de Nuño de Guzmán, la función clave de Alfonso García de Santamaría, los rasgos de las traducciones de la época, la posible mediación de la versión francesa del *Decamerón* para la castellana, entre otros aspectos, quedaron apuntados desde coincidentes perspectivas.

Los clasicistas participantes (M. Martínez Hernández, C. Álvarez, R.Mª Iglesias) replantearon el estudio, la difusión y la trascendencia de algunas de las obras latinas del escritor, tan decisivas en nuestra historia literaria peninsular, rozando sólo una problemática que, por sus inmensas dimensiones, por su enorme proyección, requiere el espacio mucho más amplio de varios proyectos de investigación.

Especialistas del ámbito catalán (L. Badía, J. Butiñá, J.M. Ribera, J.L. Martos, a quienes se añadirá en las Actas la contribución de B. Renesto, de la Universidad de Venecia) volvieron al estudio de los textos claves de la historia de la recepción de Boccaccio en las letras catalanas, como las obras de Metge y Roís de Corella, y en las Actas se podrán aportar nuevos aspectos de la versión catalana del *Decamerón* cuyo estudio inició hace años el magisterio del Profesor M. de Riquer.

Los italianistas, en grupo más reducido por el enfoque hispánico del Seminario, dieron cuenta de sus investigaciones de muchos años sobre el tema: G. Guidotti desde su especialidad de historia de la lengua, M. Hernández Esteban en su estudio de aspectos estructurales e ideológicos del *Decamerón*, replanteando además el análisis de la versión castellana antigua, en la que sigue trabajando en la actualidad, y que habrá que editar críticamente, para frenar los desmanes ya cometidos.

En este intercambio enriquecedor participó activamente un nutrido grupo de alumnos, profesores, investigadores y estudiosos a nivel nacional e internacional (lo que no significa que pudieran asistir todos los que en justicia habrían debido estar); no faltó, por poner un sólo ejemplo, la presencia de M. Rodríguez Barcia, de la Universidad de Vigo, que está ultimando su versión al gallego del *Decamerón* (sin olvidar el cotejo con la versión portuguesa del XVII), entre otros asistentes que enriquecieron también, con sus enfoques y sugerencias, las limitaciones inevitables de un proyecto de trabajo como este.

Podrían ser tres las principales conclusiones: los numerosos caminos abiertos, o redescubiertos, para futuras investigaciones, que quedan afianzados por las coincidencias en las hipótesis, por la confluencia de ideas. Por otro lado están también las muchas carencias que al final de este tipo de acontecimientos se perciben con más nitidez, las lagunas por llenar. Junto a las aportaciones quedan también evidenciadas las múltiples parcelas por abordar; en este caso los grandes huecos por analizar se hacen más evidentes por el inmenso panorama de géneros que Boccaccio trazó para Italia,

para España y para buena parte de Europa, con una fuerza expansiva excepcional. La tercera conclusión afecta al método de trabajo: el espacio cultural que acoge a lo literario es tan denso y complejo, tan polivalente, que requiere esfuerzos comunes, desde las áreas más diversas. La historia de la recepción lo exige así por su propia conformación.

María Hernández Esteban

PETRARCA, BRUNI, VALLA, PICO DELLA MIRANDOLA, ALBERTI,
Manifiestos del humanismo,
M. Morrás (ed.), Barcelona: Península, 2000, 165 págs.

El volumen de *Manifiestos del humanismo* nos presenta una serie de textos de humanistas italianos del cuatrocientos donde algunos de sus más significados protagonistas se definen frente a la sociedad y la cultura medieval de base escolástica, y de ahí el título de *Manifiestos*, aunque no tengamos que tomar el término «manifiestos» en el sentido de un movimiento organizado que tendrá en épocas posteriores, aunque sí con plena conciencia de sí mismo. Tarea nada sencilla, desde luego, y que dentro del límite del volumen en 165 páginas, sin notas y con apenas unas perentorias nótulas bibliográficas, resuelve con holgura. El volumen nos presenta en traducciones castellanas una decena de textos esenciales para la comprensión del movimiento humanista. Abre la selección de una forma un tanto simbólica, en cuanto fuente del movimiento, un texto de Petrarca, la *Subida al Ventoso*, es decir, la epístola a Dionisio da Burgo San Sepolcro (*Rerum Familiarium libri*, IV, I). Una ascensión simbólica que es también un recorrido literario y una auscultación ética y estética de la personalidad desgarrada de Francesco Petrarca. Le siguen un par de diálogos de Leonardo Bruni (tomados de los *Diálogos ad Petrum Histrum*, 1401), donde, en esencia, nos encontramos con el vituperio retórico y la defensa elocuente de la tríada italiana (Dante, Petrarca, Boccaccio). La introducción general y los cuatro prólogos, de los seis de que consta, de las *Elegantiae linguae latinae* de Lorenzo Valla (completadas en 1440), constituyen cuatro textos dedicados cada uno de ellos a un tema concreto, y que quieren ser apología desde diferentes puntos de vista de la nueva cultura humanista y del latín clásico ciceroniano. Constituyen de por sí un texto fundacional del humanismo europeo. Basta recordar que el primero de ellos lo dedica Valla a la relación entre la lengua latina y el imperio (*translatio studii*) en una forma que el lector hispánico le recordará de inmediato la *Gramática* (1492) de Nebrija. En ellos vemos desfilar como pensamientos vivos y combativos los que, andando unas décadas, pasarán a ser tópicos del humanismo triunfante del quinientos. La defensa de la elocuencia, la gramática como reina de las ciencias, en contraposición con la ciencia jurídica medieval, por una parte, pero también frente a la teología en el ejemplo egregio de San Jerónimo («ser cristiano y tuliano»), que nos recuerdan las *Anotaciones al Nuevo Testamento*, y en fin, el ennoblecimiento de las lenguas vernáculas a través del estudio de la lengua latina. El *Discurso de la dignidad del hombre* de Giovanni Pico della Mirandola (*Oratio*, conservada en dos versiones de 1485 y 1488) desarrolla otro de los temas centrales del humanismo. Finalmente el volumen se cierra con tres *Entremeses* (*Intercenales*) de León Battista Alberti, *Religio*, *Virtus* y *Fatum et Fortuna* tomados del libro primero de las *Intercenales* (tex-

tos redactados entre 1430 y 1437 y que circularon manuscritos en la época), y donde de nuevo nos podemos encontrar motivos y procedimiento de este humanismo temprano que se generalizarán como temas favoritos de la Europa de la centuria siguiente, como, por ejemplo, la referencia al *Somnium Scipionis* en la última de las piezas citadas. Claro está que una selección siempre puede resultar discutible por la serie de nombres incluidos en un movimiento cultural tan rico y variado, tan extremadamente complejo, y que siempre se echarán en falta (Ficino, Pomponazzi, por ejemplo) o textos no seleccionados. Pero, en resumen, el volumen logra agavillar una serie de textos esenciales del primer humanismo en una selección que se extiende a lo largo del cuatrocientos, y permite al lector, incluso al lector no especialista, un acceso rápido y directo a estos textos, bien traducidos y seleccionados, y algunos de ellos vertidos por primera vez al castellano.

Acompañando a los textos, el volumen se abre con una *Presentación* y se cierra con un epílogo *(El humanismo y sus manifestaciones*). En la *Presentación* nos encontramos con una rápida reseña de cada una de las piezas que integran la antología, así como un rápido perfil histórico y esbozo personal del autor. En el epílogo tenemos en diez estrictas páginas un resumen de algunas de las perspectivas principales del vasto complejo literario y cultural que constituye el humanismo europeo, comenzando con una detallada explanación del mismo término de *humanismo* y el apretado resumen de sus principales tesis de la mano de algunos de sus más señalados estudiosos (Burckhardt, Kristeller, Rico, Nauert). También aquí, y en el límite de sus escasas diez páginas, será fácil que cualquier lector eche en falta algún aspecto o autor: por poner un ejemplo, la extraña ausencia de Eugenio Garin. Pero no se trata de hacer una historia del humanismo —otra más— sino de proporcionar al lector unas perspectivas históricas básicas para atacar los textos del volumen dentro de una evidente economía de medios. Y hay que decir que ese resumen epilogal cumple con acierto su función culminando con una explicación histórica donde se detallan los perfiles básicos del humanismo, su significación esencial para la tradicción cultural europea y algunos de los motivos que están en la base de su éxito, y entre ellos, el acierto en asumir y responder a las aspiraciones y las necesidades de la sociedad de su tiempo.

Jorge García López

Ludovico ARIOSTO,
Sátiras,
edición bilingüe, traducción, prólogo y notas de José María Micó,
Barcellona: Península, 1999.

Le sette satire di Ludovico Ariosto non erano state tradotte in castigliano, e presentate con introduzione e annotazione, fino ad ora, fino a questo splendido volume che offre con tutta eleganza e chiarezza la traduzione affrontata al testo italiano e, in appendice, un succinto apparato di note puntuali, sia storico-illustrative che linguistiche; ma per chi abbia avuto occasione di ascoltare l'autore della traduzione per esempio in un corso di dottorato su Luis de Góngora, e quindi nella sua vera veste di filologo e di esperto di letteratura del *Siglo de oro*, vi era già stato, omaggio discreto quanto gradito, il ghiotto assaggio della traduzione di Ariosto satiro sotto forma del primo libretto della serie «Parva domus» del

Seminari d'Edició de textos dell'Università Pompeu Fabra (Barcellona, 1997). Anche in quell'occasione l'edizione era bilingue; conteneva la traduzione della I, della II e della VI delle *Satire* e nella breve avvertenza Micó si dichiarava, tra l'altro, in attesa della prossima traduzione completa, con prologo e note. Ed eccola qui; si apprezza in una simile operazione (accanto all'ampia selezione e traduzione del *De remediis utriusque fortune* di Francesco Petrarca, Península, 1999) la costante passione degli *studia humanitatis*, lo sguardo aperto sull'universo umanistico-rinascimentale e sulle sue fitte trame geografiche e culturali, in una parola soprattutto l'intenzione appassionata di fare, come quasi per diletto, ai grandi spiriti di un'epoca d'oro amati, *studiati*, l'estremo omaggio possibile oggi, la loro circolazione e — *hoc erat in votis* — la loro lettura; infatti questa traduzione, nella veste editoriale in cui si presenta, offre tutti i pregi, e nessuno dei vizi, di un'edizione altamente e raffinatamente divulgativa.

«L'essenza autobiografica è una sola cosa con l'essenza moralistica delle *Satire*» avvertiva Segre, e nel *Prólogo* Micó, incisivo, fa il punto proprio sulla condensazione di epistola e satira oraziane nella scrittura ariostesca che trasforma, attraverso l'assillo del verso, il disincanto in ironia, l'ironia somma dell'Ariosto satiro (che senza l'*Orlando* non si capirebbe, come avverte il traduttore, ed è vero anche il contrario) che parla di sé come di una bestia da soma che a differenza delle altre non accetta facilmente certi carichi, anzi rompe il dosso, o che identifica lo stare in corte con l'esser servi, come cantano aspri i famosi versi «So ben che dal parer dei più mi tolgo / che 'l stare in corte stimano grandezza, / ch'io pel contrario a servitù rivolgo», III, 28-30. Nella veste preziosa e insieme quotidiana delle terzine di endecasillabi, nella parola tagliente, le *Satire* lette oggi ci riportano un'altra volta al non mai risolto problema della libertà e della vita di un artista e della sua relazione con la società, problema che l'Ariosto fa bruciare vivissimo in molti dei versi delle satire e che ha, per lui come per noi, radice poetica, ossia vitale, nell'inesauribile «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale».

La traduzione passa dalle terzine di endecasillbi all'endecasillabo sciolto, nell'impossibilità di conservare la rima (*Notas*, p. 140), impossibilità che nulla toglie al pregio dei risultati e che rientra perfettamente nel progetto di raffinata divulgazione della collana (Crespo e Sagarra, ricreando la terzina dantesca, vissero un altro spazio della traduzione e, evidentemente, di altra opera). La traduzione di Micó è sempre di impeccabile esattezza e nell'insieme si osserva che riproduce abbassato e contemporaneizzato il tono apparentemente piano, e di corrispondente umiltà di stile, dell'originale, in cui è lo scarto linguistico interno a conservare e ad esprimere per accensioni ricorrenti il sostenuto dell'eleganza letteraria e dell'orgoglio ferito. Nella generale medietà realizzata dalla traduzione spiccano momenti linguisticamente e letterariamente notevoli, come I, 226-228: «Si quiere que le sirva (sin sacarme / del corrillo) con pluma y con tintero, / puedes decir: "Señor, mi hermano es vuestro"» («Il qual se vuol di calamo et inchiostro / di me servirsi, e non mi tòr da bomba, / digli: "Signore, il mio fratello è vostro"»), in cui l'attenzione cade sull'espressione *sin sacarme del corrillo<e non mi tòr da bomba* e la felice, letteralmente rotonda, corrispondenza *corrillo<bomba*; come VI, 19-21: «Sé que está la doctrina más a mano / que la bondad: hoy casi es imposible / que de su unión florezca brote alguno» («So ben che la dottrina fia più presta / a lasciarsi trovar che la bontade: / sí mal l'una ne l'altra oggi s'inesta»), che nella riformulazione e dislocazione dei significanti conserva esplicitandola la metafora dell'innesto, *que de su unión florezca brote alguno<sí mal l'una ne l'altra oggi s'inesta*,

anche metricamente compiuto; come V, 256-258: «Si se equivoca alguna vez, regáñala / sin ira y con amor: ya es buen castigo / hacerla enrojecer sin coloretes» («Se pur talvolta errasse, l'ammonisci / sanza ira, con amore; e sia assai pena / che la facci arrossir senza por lisci»), con la ritmica soluzione *sin coloretes<senza por lisci*.

Annotiamo infine due luoghi, tra i molti, esemplari dell'abbassamento o prosaicizzazione, spesso e utilmente spiegazione dell'originale, che caratterizzano la traduzione: «Hace que sienta menos la pobreza; / que no desee la riqueza tanto / que mi libertad deje por buscarla; / que no ambicione cosas imposibles, / que el desprecio o la envidia no me coman / si el señor llama a Celio o a Marón, / pues no espero, en las noches de verano, / cenar con el señor para ser visto: / no me deslumbran esas vanidades; / yo voy solo y a pie donde me lleva / mi deseo, y si quiero ir a caballo / le amarro las alforjas a la grupa», I, 166-177 («Fa che la povertà meno m'incresca, / e fa che la ricchezza sí non ami / che di mia libertà per suo amor esca; / quel ch'io non spiero aver, fa ch'io non brami, / che né sdegno né invidia me consumi / perché Marone o Celio il signor chiami; / ch'io non aspetto a mezza estade i lumi / per esser col signor veduto a cena, / ch'io non lascio accecarmi in questi fumi; / ch'io vado solo e a piedi ove mi mena / il mio bisogno, e quando io vo a cavallo, / le bisacce gli attacco su la schiena»), in cui spicca la riformulazione *que no ambicione cosas imposibles<quel ch'io non spiero aver, fa ch'io non brami*; ancora, IV, 49-54: «Yo no mato, no hiero, no importuno / a nadie, solo siento estar tan lejos / de la mujer que siempre está conmigo: / no digo que no sea yerro el mío, / más no tan grave que no pueda el vulgo / -que admite otros peores- perdonarme» («Io non uccido, io non percuoto o pungo, / io non do noia altrui, se ben mi dolgo / che da chi meco è sempre io mi dilungo: perciò non dico né a difender tolgo / che non sia fallo il mio; ma non sí grave / che di via più non me perdoni il volgo»), tra sintesi fino alla soppressione e aggiunte esplicative come *la mujer que siempre está conmigo<da chi meco è sempre*: la traduzione toglie dubbio e magia ad Alessandra Benucci, colei che «tien del mio cor sola la briglia», IV 24, colei che riempie della sua assenza il finale della satira VII, nella pudibonda ironia che converte l'amata in preterizione poetica oltre che biografica (le note di solito salvano l'anagrafe, e la poesia). Si potrebbe continuare, riportando per esempio le ultime tre terzine della satira I, o citando puntualmente l'incipit di ciascuna delle satire, perché la traduzione suona allettante fin dall'inizio; non si farebbe altro, però, che insistere nell'invitare il *lettor* a prendere questa poesia e a deliziarsene, tra le sapienti spine dell'ironia dei tempi, della vita, della lingua.

Maria Pertile

Girolamo DE MIRANDA,
Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi (1611-1645),
Napoli: Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.

Girolamo de Miranda, estudioso de la cultura napolitana de la Época barroca, ofrece en esta nueva obra una parte de su tesis doctoral, elaborada en el Departamento de Filología Moderna de la Facultad de Letras de la Universidad Federico II de Nápoles, entre los años 1991 y 1994. El resultado es una visión amplia, documentada y bien contextualizada de la producción literaria de la Academia de los Ociosos, de Nápoles, así como la heterogénea composición social de sus miembros, y la estrecha relación que la Academia mantuvo con las más relevantes figuras políticas e intelectuales de Nápoles y Sicilia. A través de sus páginas se aprecia la actividad de la nobleza y del alto funcionariado napolitanos, al servicio de la monarquía hispánica, y es posible realizar una valoración diferente y mucho más matizada de la incidencia política y cultural de las autoridades españolas en el reino napolitano, gracias al estudio del entorno de las cortes virreinales, en la primera mitad del siglo XVII, en pleno apogeo de la cultura áurea española.

El eje central conductor de la obra lo constituyen las academias literarias y su importancia a partir del siglo XVI, especialmente en Italia, que ostenta la primacía en Europa. Se analizan las relaciones entre el poder político (foráneo) y la sociedad napolitana a través de estas instituciones culturales, con lo que, en breve tiempo, las academias no solo adquieren relevancia histórica sino que ejercen una función complementaria de legitimación de las elites autóctonas. El estudio concreto de la «Accademia degli Oziosi», el simbolismo de su nombre, la composición social de sus miembros, vinculados mayoritariamente a las más ilustres familias de la nobleza napolitana (los Brancaccio, Carafa, Spinelli, etc.) así como la estrecha vinculación con los dominicos, constituyen el marco previo al análisis de las actividades académicas llevadas a cabo entre 1611 y 1645, año este último de la muerte del principal impulsor de la Academia, Giambattista Manso, príncipe de Villa. De esta etapa merecen destacarse dos momentos directamente relacionados con el dominio español. El primero coincide con el virreinato de Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos (1611-1615), en el período inicial de la Academia, cuyos miembros fundacionales compartían un mismo amor por la literatura. Una parte destacada de las publicaciones, en latín o en vulgar, responde a las composiciones poéticas destinadas a las ceremonias y fastos funerarios dedicados a los miembros de la familia real española. Destaca en esta tarea la colaboración directa de Bartolomé Leonardo de Argensola, a la sazón estrecho colaborador del virrey. El conde de Lemos supo aprovechar con habilidad sus estrechas relaciones con la Academia, a través de la cual pudo mantener un diálogo abierto con las diversas facciones nobiliarias napolitanas y asegurarse un clima de cooperación e integración en la administración española.

La otra etapa digna de relevancia corresponde al virreinato de Pedro Téllez de Girón (1616-1622), duque de Osuna, personaje de incuestionable cultura, pero de modales políticos y diplomáticos harto diferentes de los de su predecesor. El desinterés por mantener y renovar una eficaz burocracia, diversos problemas y enfrentamientos con la alta jerarquía eclesiástica napolitana o el distanciamiento de la aristocracia local, tienen su reflejo en un claro alejamiento de la Academia

misma y sus miembros, centrada durante este periodo en la actividad teatral, la exagerada devoción a santo Tomás de Aquino y el apoyo a los dominicos frente a la obsesiva protección de los jesuitas por parte del duque de Osuna. No faltaron, sin embargo, los trabajos literarios, especialmente destacables los de Giambattista Basile, a quien se atribuyen diversas ediciones críticas de obras en vulgar, como las *Rime* de Bembo, junto a composiciones poéticas propias, en italiano o en español; esta actividad puede considerarse como paradigma del cambio operado en las preferencias literarias de la Academia, abierta definitivamente a las lenguas vulgares. A la vez que se conserva el peso del grupo fundacional de la Academia, fiel al poder virreinal, fuese cual fuese; grupo que manifestó su adhesión a Osuna encargando a Giambattista Basile un texto teatral, *Il Giron*, para celebrar los triunfos navales del duque contra los turcos. Los años posteriores vieron desfilar por la Academia y la corte virreinal intelectuales y poetas del prestigio de Giovanni Battista Marini, los hermanos Argensola, Antonio Mira de Amescua o el conde de Villamediana, de cuya colaboración y adhesión puede considerarse reflejo el «Cancionero italoespañol», compuesto entre 1625 y 1635, originariamente dedicado al duque de Alba y, posteriormente, completado con otras composiciones dedicadas a Adriana Basile, hermana de Giambattista.

Un curioso apéndice documental y cronístico, con la edición íntegra de los estatutos de la Academia y diversos testimonios contemporáneos, ajenos a la institución, completan un sugerente y amplio estudio, que ha sido capaz de aunar y fundir el interés histórico y literario por una institución y un período harto significativos de la historia de Nápoles.

Montserrat Casas

Dino CAMPANA, *Cantos órficos y otros poemas*, Barcellona: DVD ediciones, 1998.

Per quanto non si possa dividere la critica del Novecento in detrattori di Campana da una parte e in campanofili dell'altra, il nome del Poeta traccia comunque un confine che ha percorso le poetiche e le antologie di quello che Hobsbawm avrebbe poi chiamato il «secolo breve». Da un lato si schierino i riduzionisti, da Contini a Mengaldo, passando per la stroncatura di Saba («era matto e *solo* matto»); dall'altro gli esaltatori, che vanno dalla coppia neoavanguardista Anceschi-Sanguineti — che nel Marradese ritrova il centro propulsore delle esperienze espressionistiche del Novecento — fino ad arrivare alla linea ermetica Bigongiari-Luzi, per cui l'orfismo diventa parola chiave in una riappropriazione poetica che nega l'opposizione visivo/veggente. E perciò è oltremodo imprecisa quella calata di tono con cui Carlos Vitale, nel prologo all'edizione spagnola, fa il punto sulla questione critica sostenendo che «los *Cantos órficos* convierten rápidamente a Campana en un "mito" de la poesía italiana del siglo XX». Ma al di là di questi piccoli incidenti di percorso, il testo di presentazione e la cura del volume si rivelano, in generale, senz'altro validi. Il lettore spagnolo viene infatti avvicinato alla figura di Campana con un'introduzione che non si limita — come purtroppo avviene sempre più spesso — a un semplice scorcio biografico ma riesce ad essere piacevol-

mente divulgativo senza perdere di vista le linee essenziali sull'autore, sull'opera e sulla fortuna critica. Il tallone d'Achille è, piuttosto, la mancanza di una nota bibliografica sugli studi e le traduzioni di Campana in Spagna: senza scendere in giudizi di merito, bisognava dar atto almeno dell'esistenza di un'altra versione dei *Canti Orfici* in lingua castigliana portata a termine nel 1991 da Pedro Luís Ladrón de Guevara Mellado, che in fondo si è a lungo occupato del Marradese in vari saggi e articoli. E non avrebbe poi sfigurato un elenco delle traduzioni parziali pubblicate in passato, di cui la maggior parte ad opera dello stesso Vitale (e si segnala al proposito la sua scelta corposa dei *Cantos Órficos* pubblicata nel 1984 a Saragozza per i tipi dell'Olifante).

Tornando all'edizione in esame, comunque, dobbiamo attribuirle ancora un altro valore preliminare. Le difficoltà tecniche nelle pubblicazioni di opere con testo a fronte (o, come in questo caso, a piè di pagina) sono particolarmente insidiose, per cui i refusi sono all'ordine del giorno: qui, invece, bisogna constatare la quasi totale correttezza della riproduzione dell'originale italiano.

Ma entrando infine nel merito della traduzione, va riconosciuto lo sforzo con cui Vitale ha cercato di aggiustare in spagnolo il linguaggio visionario di Campana. I migliori risultati vengono raggiunti senza dubbio sul piano semantico e, soprattutto, nei brani in prosa, quando evidentemente il traduttore si sente sganciato da parecchie costrizioni formali. L'attacco con cui riproduce l'incipit della «Notte» è, in tal senso, emblematico: «Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrita, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo» diventa «Recuerdo una vieja ciudad, de muros rojos y torreada, abrasada sobre la infinita llanura en el tórrido agosto, con el lejano alivio de colinas verdes y suaves al fondo». Basta, in definitiva, la posposizione di un aggettivo («rojo») e la felice soluzione di un sostantivo («alivio» per «refrigerio») per dare una versione immediatamente convincente. Meno forte si dimostra invece Vitale di fronte alla metrica campaniana. E lo sguardo non può, ora, non uscire dagli *Orfici* propriamente detti per vagare fra le altre poesie, alla ricerca dell'attacco del «Notturno teppista», con cui quest'edizione spagnola si chiude. Ripetiamo il famoso verso di apertura di Campana: «Firenze nel fondo era gorgo di luci di fremiti sordi». Nella versione di Vitale: «Florencia al fondo era un torbellino de luces, de estremecimientos sordos». Ecco: una minuzia come quella virgola al centro diventa l'indizio più chiaro della trasformazione. Si è perso, insomma, il ritmo anapestico, triadico e infernale che sosteneva circolarmente tutto il verso, e il sabbah metropolitano di Campana si salva nella traduzione solo fuori dalla metrica, merito del resto di un sostantivo allungato e foneticamente ruvido come «estremecimientos».

Stessa osservazione si potrebbe fare per la traduzione di «Batte botte». Anche lì il lettore è trascinato *ad imum* dagli anapesti martellanti che riproducono i movimenti spasmodici della nave: «Ne la nave / Che si scuote, / Con le navi che percuote / Di un'aurora / Sulla prora / Splende un occhio / Incandescente». (E viene in mente, a confronto/scontro, la placida malinconia catulliana del vecchio faselo presentato nei trimetri giambici puri che scandivano il tonfo dei remi sulle acque: «PhasElus Ille quEm vidEtis hOspitEs, / aIt se fuIsse nAviUm celErissimUs»). Ma Vitale sceglie di non rispettare la catena accentuativa per giocare tutte le sue carte sulla fonetica: «En la nave / Que se debate, / Con las naves que percute / De una aurora / Sobre proa / Brilla un ojo / Incandescente». Dove, si noterà, la consonanza «se debate» e «percute» è rinsaldata dal titolo del componimento mantenuto il più fedele possibile: «Bate botes». E il risultato dev'essere frut-

to di un ragionamento sofferto dato che lo stesso traduttore, nel 1989, nel florilegio campaniano *Viaje a Montevideo y otros viajes* (Pamplona, Pamiela), si era accontentato di un più anodino «Pega botes».

Ma fermiamoci qui. La versione spagnola, anche nei passaggi più ardui, rimane pur sempre credibile e godibile. Un prodotto ben riuscito e ben curato, malgrado l'orribile immagine in copertina: un biglietto scaduto della metropolitana di Barcellona, la cui obliterazione rimanda alla data di morte del Poeta. Peccato, perché Sergio Gaspar, factotum della DVD, ci aveva abituati, con una grafica moderna e aggressiva, a risultati certamente molto più convincenti.

Francesco Ardolino

Antonio COLINAS, *Antología esencial de la poesía italiana*, Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral), 1999, 477 p.

Nos hallamos, sin duda, ante uno de los poetas españoles que en estas últimas décadas más inclinación ha demostrado hacia las letras italianas. En la presente antología serán muchos quienes perciban el eco de los *Poetas italianos contemporáneos* que Antonio Colinas publicó en 1977. Desde esa fecha ya lejana hasta nuestros días, el autor ha perseverado con regularidad en su trayectoria vertiendo al castellano algunos de los textos más emblemáticos de los siglos XIX y XX: *Las cenizas de Gramsci* (1975), los *Cantos* de Leopardi (1980), *Cristo se paró en Éboli* (1982), las *Poesías completas* de Quasimodo (1991), *El jardín de los Finzi-Contini* (1993). La *Antología esencial de la poesía italiana* que ahora nos ocupa recapitula los intereses y trabajos de todos estos años, pero no sería justo ver en ella una simple refundición de viejos materiales, por más que recoja tanto traducciones leopardianas como un gran número de las incluidas en la antología de 1977: versiones de Saba, Campana, Cardarelli, Ungaretti, Montale y Quasimodo. Colinas ha sometido a revisión cada uno de los textos recuperados, a la vez que ha suprimido, sustituido o añadido poemas en todos y cada uno de los autores. Lo más significativo, sin embargo, es que la nueva antología recorre toda la historia literaria italiana, y satisface asistir a esta ampliación cronológica, habida cuenta, por un lado, la vasta difusión que garantiza la editorial en que el volumen ha visto la luz y, por otro, la falta de antologías en lengua castellana de estas características desde la histórica de Juan Luis Estelrich, publicada en 1889 y nunca reeditada.

Menor satisfacción produce, en cambio, el criterio de Colinas como colector. Y es que, pese al predominio de traducciones suyas, el volumen incluye otras de diferente mano, hasta el punto de que —como el propio Colinas declara— podría hablarse de una antología de traductores. Nadie —esperamos— nos acusará de dogmatismo o intransigencia si afirmamos que resulta difícil conjugar la disparidad de estilos y criterios en una operación «compuesta» de esta naturaleza y no se nos censurará —en virtud de esa misma heterogeneidad— por haber tenido que renunciar en estas páginas a cualquier valoración cualitativa de las traducciones. Seleccionar y traducir no parece, en suma, ser la doble cara de una misma moneda, como el título *Antología esencial de la poesía italiana* sugiere. Se pueden seleccionar traducciones y, por lo

tanto, rendir justo homenaje a los ya clásicos Carlos Alvar (Dolce Stil Novo), Ángel Crespo (Dante y Petrarca), Luis Antonio de Villena (Miguel Ángel, Aretino y Sandro Penna), José Agustín Goytisolo (Pavese), Carlos Manzano (Bassani), etc. Menos convincente resulta el intento de mantenerse en un término medio, sobre todo si se presta atención a los homenajeados. No es que la mayoría de los *elegidos* no se merezca el protagonismo que les brinda Colinas, pero las ausencias resultan, pese a ello, desconcertantes. Digno de elogio es que Colinas haya autoexcluido sus traducciones de Pavese en favor del insuperado José Agustín Goytisolo, pero es inevitable preguntarse qué lo ha inducido a prescindir de otras aportaciones como, por ejemplo, las de Joaquín Arce como traductor de Montale y Miguel Ángel o las de los latinoamericanos Horacio Armani y Carlos Vitale, autores a su vez de meritorias antologías de poesía italiana contemporánea. Una última observación: ¿por qué para Ariosto es escogida la traducción del siglo XVI de Jerónimo de Urrea? ¿No resta homogeneidad al «sistema comunicativo» instaurado por la antología? O bien, admitiendo que se abran las puertas a las traducciones antiguas, ¿era la única digna de aprobación para el antólogo? Recuérdese, sin ir más lejos, el celebrado *Aminta* traducido por Juan de Jáuregui, que aquí cede paso a un fragmento vertido por el propio Colinas.

Otros interrogantes surgen en lo que respecta al valor representativo de esta antología y a la selección de autores. En este sentido queremos señalar que el itinerario propuesto es, en general, extremadamente áulico y en ningún momento se hace eco del ya más que consolidado reencuentro de la crítica literaria italiana con la línea jocosa, popular y «plurilingüe» de su tradición. Así, por ejemplo, si empezamos por el nutrido grupo de medievales, se incluye a Giacomo da Lentini, pero se omite a Cielo d'Alcamo. Se ofrece una amplia gama de *stilnovisti* (si bien sorprende que entre los poemas de Cavalcanti no se encuentren la canción doctrinal *Donna me prega*… ni el celebérrimo soneto *Tu m'hai sì piena di dolor*…) y un atinado florilegio petrarquesco, frente a los cuales la única presencia «alternativa» es la de Cecco Angiolieri, pues incluso en un texto como la *Divina Comedia*, tan rico en registros, la selección apunta unívocamente hacia la alta retórica. En la épica del Humanismo y el Renacimiento se da cabida a Ariosto, no a Pulci ni a Boiardo —este último, sin embargo, bien representado como poeta lírico, en llamativo contraste con la ausencia de Bembo y Tansillo—. Menos en consonancia con esta tendencia, y por lo tanto de difícil explicación, la ausencia de Parini en el siglo XVIII y el escaso relieve dado a Manzoni en el XIX, del cual Colinas traduce únicamente un fragmento del *Pentecostés* (¿por qué romper la unidad de una poesía?), y no la bella y famosa oda *Il cinque maggio*, entre cuyas muchas traducciones existentes cabía sólo «l'imbarazzo della scelta».

En lo que respecta al siglo XX, que ocupa un tercio del volumen, Colinas sigue fiel a sus preferencias «monolingües», dejando muy en segundo plano las corrientes vanguardistas y experimentales, además de quedar notablemente anticuada la lista de autores. Las vanguardias históricas quedan reducidas a un fragmento de un poeta menor como Soffici, el único futurista entre los antologados, y dos poemas de Palazzeschi. De Gozzano se ofrece un fragmento insignificante que nada dice sobre la originalidad del autor de los *Colloqui*. Pocas son las voces de la segunda mitad de siglo, y en parte es comprensible, puesto que se ha decidido no incluir a ningún autor vivo —aun al precio de ignorar a Zanzotto y Mario Luzi—, pero habría que preguntarse por qué no hay sitio para poetas fallecidos como Caproni, Sereni, Fortini o Bertolucci y, sobre todo, qué ha impulsado a eliminar a Pasolini, presente en la an-

tología de 1977, para sustituirlo por Bassani.

Terminaremos mencionando el escaso protagonismo otorgado a las mujeres en esta antología: cincuenta y dos autores frente a tres autoras, todas ellas del siglo XVI. ¿Era necesario prescindir de nombres tan reconocidos como los de Ada Negri o Amelia Rosselli —por citar sólo dos ejemplos de escritoras «muertas»—? Un poeta colector tiene todo el derecho de hacer *su* antología, pero en ese caso hubiéramos preferido que respondiera verdaderamente a ese gusto personal explicitando con mayor rigor los criterios seguidos y asumiendo el riesgo de traducir todos los textos elegidos. En cualquier caso, sin analizar otras infracciones al criterio de representatividad, como el desajuste en la distribución de textos por autor, el simple hecho de que la edición no sea bilingüe impediría responder positivamente al augurio con que se cierra la premisa al volumen: «nos sentiríamos satisfechos si el lector español, especializado o no, encuentra en las páginas que siguen una referencia de primera mano para una mayor y mejor aproximación a la poesía italiana de todos los tiempos». La traducción, por excelente que sea, no es nunca una «referencia de primera mano». En poesía, menos aún.

Helena Aguilà

Giuseppe UNGARETTI, *El dolor,* prólogo de Antonio Colinas, traducción de Carlos Vitale, Montblanc: Igitur, 2000.

Carlos Vitale aveva già tradotto quattro anni fa per Igitur/poesía il primo libro di Ungaretti, *L'Allegria* (1914-1919), ed ora è ritornato con il libro che, almeno nella prospettiva di un oggi che considera il percorso artistico della vita d'un uomo, è forse il più grande del lucchese egiziano*: Il Dolore* (1937-1946). Con questa traduzione si fa più completa l'ideale mappa dell'Ungaretti poeta tradotto in volume, senza contare le numerose antologizzazioni: *Sentimento del tempo* (1919-1935) è stato rieditato insieme alla traduzione nuova de *La Terra Promessa* (1935-1953) da Tomàs Segovia (Gutenberg, 1998; cfr. *Quaderns d'Italià*, n. 4/5); *Il Dolore*, che cade cronologicamente in mezzo alle due raccolte, esce ora, essendo da tempo introvabile la storica traduzione di Vintilia Horia (Madrid, 1958); possiamo leggere *Il Taccuino del vecchio* (1952-1960) nella traduzione di Luis Muñoz (València, 2000).

Il bel volume di Igitur offre intelligentemente, e come è costume della collezione, la traduzione e a piè della stessa pagina l'originale; porta in seconda di copertina la famosa nota autoesegetica con la quale Ungaretti spiega nelle Note da lui preparate insieme ad Ariodante Marianni per la prima edizione nei Meridiani della *Vita d'un uomo*, a cura di Piccioni, 1969, la ragion poetica più personale e profonda del *Dolore*, la morte del suo bambino: «…So che cosa significhi la morte, lo sapevo anche prima; ma allora, quando mi è stata strappata la parte migliore di me, la esperimento in me, da quel momento, la morte. *Il Dolore* è il libro che di più amo, il libro che ho scritto negli anni orribili, stretto alla gola. Se ne parlassi mi parrebbe d'essere impudico. Quel dolore non finirà più di straziarmi.» (Piccioni, p. 543); tale nota, accompagnata dall'altra nota con cui nel 1947 Ungaretti introduceva l'edizione sempre mondadoriana negli Specchi, riprodotta all'interno del volume, precede la traduzione, ed è un peccato che

un'incongruenza tipografica, parificando la nota d'autore con la nota redazionale di Marianni, guasti un po' l'accuratezza della veste editoriale e soprattutto l'operazione utilissima di tradurre anche le note d'autore così come stanno nell'edizione di Piccioni.

Il *Prólogo* di Antonio Colinas, di notevole densità interpretativa, propone fin dal titolo, *Regreso a la alegría desde el dolor*, una suggestiva visione del libro come maturazione della vera allegria che nasce di ritorno dal dolore: «…Al revés de lo que la cronología y los títulos de sus libros parecen indicarnos (al *dolore* por la *alegría*), en este libro, ya plenamente de madurez, hay un viaje sutilísimo y formalmente muy logrado de ese dolor que da título al libro a una alegría mucho más definitiva. No está ahora el lector ante esa alegría fugaz, instantánea, de sus poemas breves, ante el fogonazo del hallazgo inspirado, sino frente a una alegría que brota — como en el musical clamor beethoveniano — de las mismísimas raíces del dolor» (p. 12); visione suggestiva, illustrata con forza dal parallelo musicale, ma che, personalmente, non ci sentiamo di condividere, sia perché *L'Allegria* ci risulta difficilmente convertibile da titolo a contenuto folgorantemente ingenuo del primo lavoro ungarettiano (che non per essere il primo né per altra ragione manca di piena maturità, al contrario ci è sempre sembrato nato tutto intero come Minerva dal capo di Giove), sia perché forse allegria e dolore non sono più né presenti né adoperabili, una volta oltrepassate certe soglie, come gli ultimi quartetti sembrano indicare. Nella maggior parte del Prólogo Colinas espone con un discorso estremamente tagliente e appassionato i contenuti storici e civili che il libro ungarettiano trasfigura e che sono uno dei tre temi del *Dolore*: la tragedia della seconda guerra mondiale e l'universale strazio del massacro fratricida, in cui Colinas legge l'anelito metafisico che vive nell'invocazione del poeta a un angelo del povero, a pecorelle e ad agnelli dispersi, al Santo che soffre, a una Patria che si fa esilio. La memoria del fratello morto e la perdita del figlio bambino sono, come si sa, gli altri due temi, in parole di Ungaretti: «… *Tutto ho perduto* fu scritto in memoria di mio fratello; in *Giorno per giorno* e nel gruppo *Il tempo è muto,* è presente Antonietto, mio figlio, perduto in Brasile; nelle altre poesie, *Il Dolore* è più particolarmente ispirato dalla tragedia di questi anni» (Piccioni, p. 543; *El dolor*, p. 17); dopo l'ampia riflessione sulla guerra, nel penultimo paragrafo del *Prólogo* leggiamo: «Sin embargo, para terminar, —más allá de los símbolos y soluciones—, no hay que olvidar que este libro nació bajo el influjo de un duro hecho que el autor reconoce como "tragedia de estos años". Me refiero a la muerte de su hijo Antonietto», e non sappiamo come conciliare la dichiarazione d'autore con la lettura qui offertane.

La traduzione che Vitale ha fatto delle sedici poesie del *Dolore* ci sembra nell'insieme bella, muovendosi con equilibrio instabile e personalissimo tra i due poli della limpida e sempre elegante letteralità (fin dove, ovviamente, sia possibile) e del cambio, o riformulazione o trans-scrittura, se non addirittura della radicale interpretazione del frammento poetico, con interventi che vanno dalla punteggiatura — modificata, aggiunta di solito piuttosto che espunta — all'inversione sintattica, dal trattamento degli articoli alla sostituzione apparentemente sinonimica di verbi e nomi, e, nel cambio, da una generale felicità di soluzioni a pochi punti che non ci sembrano convincenti, come vediamo subito. Del primo polo ci sembra completamente esemplare *Il tempo è muto* (p. 41), per sobrietà e coincidenze anche ritmiche; qualche altro esempio, per frammenti: «He vuelto a las colinas, a los pinos amados, / Y del ritmo del aire el patrio accento / Que ya no oiré contigo / Me quiebra en cada soplo…» (Sono tornato ai colli, ai pini amati / E del ritmo

dell'aria il patrio accento / Che non riudrò con te, / Mi spezza ad ogni soffio; *Giorno per giorno*, 10, p. 32); «Veo ahora en la noche triste, aprendo / Sé que el infierno se abre sobre la tierra / A medida que el hombre se sustrae, loco / A la pureza de Tu pasión» («Vedo ora nella notte triste, imparo, / So che l'inferno s'apre sulla terra / Su misura di quanto / L'uomo si sottrae, folle, / Alla purezza della Tua passione», *Mio fiume anche tu*, 2, p. 64, in cui però i cinque versi dell'originale sono diventati una quartina); «En las venas, ya casi vacías tumbas, / El aún galopante afán, / En mis huesos que se hielan el guijarro, / En el alma la añoranza sorda, / La indomable maldad, disuelve;» («Nelle vane già quasi vuote tombe / L'ancora galoppante brama, / Nelle mie ossa che si gelano il sasso, / Nell'anima il rimpianto sordo, / L'indomabile nequizia, dissolvi», primi versi di *Nelle vene*, p. 56; si noti la punteggiatura nel primo verso in traduzione). Nel polo del cambio annotiamo due fatti ricorrenti, quasi stilema della traduzione: le inversioni sintattiche, sia all'interno del verso sia passandone la misura, e il trattamento dell'articolo: «Quién sabe qué otros horrores / Me traerán los años […] Busco en el cielo tu rostro feliz […] Una enfurecida tierra, un desmedido mar» («Mi porteranno gli anni / Chissà quali altri orrori […] In cielo cerco il tuo felice volto […] Inferocita terra, immane mare», *Giorno per giorno*, 3, 7 e 9, p. 28, 30 e 31); «Que la espera sin tregua del mal […] Por la ascensión de los milenios humanos; / Ahora que, ya alterada, transcurre la noche, / Y aprendo cuánto puede padecer un hombre; / Ahora mismo, mientras el mundo, / Esclavo, en una abismal pena se ahoga» («Che di male l'attesa senza requie […] Per ascensione di millenni umani; / Ora che già sconvolta scorre notte, / E quanto un uomo può patire imparo; / Ora ora, mentre schiavo / Il mondo d'abissale pena soffoca;» *Mio fiume anche tu*, 1, p. 61-62); «Tienen un imperceptible susurro» («Hanno l'impercettibile sussurro», *Non gridate più*, p. 72). Sinonimie, che annotiamo frammentariamente: Y el rostro ya *demacrado* — E il volto già *scomparso*; Corriendo *sobre* el peso del aire inmóvil — Correndo *nel* peso dell'aria immota; Mente *fecunda* — *Genitrice* mente; Invicto prolongaba, *mortificándose* — Invitto *macerandosi* protrasse; Del *verdadero* amor — Dell'amore *non vano* (verdadero — non vano ci sembra discutibile); El vano *renovarse* / De arena que se mueve — Il *riversarsi* vano / Di sabbia che si muove (renovarse — riversarsi ci sembra invece particolarmente efficace). I punti non convincenti: «Y te amo, te amo, y es una continua *aflicción*!…» («E t'amo, t'amo, ed è continuo *schianto*!…, *Giorno per giorno*, 8, p. 30); «*Reconfortado* por pertinaces humos» («Da pertinaci fumi *risalito*», *Defunti su montagne*, p. 60); «Aún podría, / *En un descuido*, estrechártela / De nuevo, hermano» («Ancora potrei, / Di nuovo *in uno slancio d'oblio*, stringere, / Fratello, una mano», *Se tu mio fratello*, p. 24).

Ci sembra di poter concludere dicendo che, nell'insieme, il testo tradotto appiana le complicazioni dello stile spesso nominale ed ellittico dell'originale, con l'intenzione palese di 'tradurre due volte' e quasi sempre in direzione di una certa prosaicità; sembra insomma che il traduttore si preoccupi più della comprensione, da parte del lettore, dei contenuti lirici che dello strumento attraverso il quale essi passano e con il quale, evidentemente, nell'originale coincidono inscindibilmente, preoccupazione (e contraddizione) obbligata di ogni tradurre (di ogni poetare?) ma che dovrebbe essere transitoria, di passaggio verso la ri-creazione dell'originalità in un altro luogo, in un'altra lingua appunto.

Maria Pertile

Pietro BENZONI,
Da Céline a Caproni. La versione italiana di Mort à crédit,
Venezia: Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, 2000.

Negli ultimi due decenni Giorgio Caproni è stato senza dubbio uno dei lirici novecenteschi le cui quotazioni nella borsa-valori letteraria sono salite ed hanno trovato una fortuna critica di grande solidità. I segnali di questo passaggio da una condizione di appartata minorità (le antologie di Contini e Sanguineti lo avevano consegnato ai margini del dibattito poetico, preferendo esperienze o di stilismo più prezioso o rotture formali dai segni politici più marcati) ad una di centralità nel canone stanno tutti sia nell'alto grado di attenzione critica alla sua opera (si va dalle monografie di Surdich, della Dei, della Frabotta, ai Convegni tematici a lui dedicati, con Genova soprattutto come sede naturale del polifonico concerto critico, per finire nell'apoteosi postuma del Meridiano della Mondadori, affine ad un'edizione critica, grazie ad un apparato di note monumentale e puntiglioso curato dal giovane filologo friulano Luca Zuliani). I contributi sono stati molti ed hanno svariato nelle variate direzioni che l'attività creativa di Caproni ha tenuto, perseguendo la totalità di un'esperienza di scrittura che ha occupato un sessantennio: sono state riunite da Raboni (*La scatola nera*, Garzanti, 1996) le molte pagine critiche sui contemporanei, uscite alla spicciolata su quotidiani e settimanali italiani, sono state ristampate le aspre prove narrative nel racconto di media lunghezza, e sono state accorpate per la prima volta le innumerevoli traduzioni liriche dell'autore (*Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi, 1998) dal francese (Char, Apollinaire, Frenaud, Prévert, Baudelaire) e dallo spagnolo (García Lorca e Manuel Machado).

Era nell'introduzione a questo volume che Mengaldo accennava ad un lavoro critico notevole, ma ancora inedito, di un giovane dottorando a lui prossimo, lavoro che apportava dati e osservazioni interessanti sulle costanti stilistiche delle traduzioni di Caproni, nella fattispecie quella, ardua, impervia, di «Mort à crédit» di Céline. Ora il contributo in questione è uscito presso le edizioni dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti (P. Benzoni, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di Mort à crédit*, Venezia, 2000), e ad esso dedicherò le righe che seguono.

La prospettiva critica, il taglio metodologico, che affiora subito dall'indice (la materia argomentativa si divide in «Punteggiatura e sintassi», «Trame di suoni», «Lessico e modi della traduzione», poi ulteriormente suddivise) è quello della stilistica comparativa e individualizzante (si hanno presenti i campioni analitici di Contini su Gadda e Bacchelli traduttori, i numerosi interventi di Mengaldo su poeti traduttori come Solmi, Sereni, Fortini, Luzi e lo stesso Caproni), congiunto ad una forte attenzione ai fatti di storia generale della lingua. Il lavoro di Benzoni prende l'abbrivio da un raffronto tra i due sistemi linguistici del francese e dell'italiano, insinuandosi nel corpo delle compagini narrative, per dedurne a poco a poco differenti opzioni estetiche. Se, infatti, la prosa narrativa di Cèline è eccezionale, non solo per merito di un vocabolario svariante e sterminato, ma per scansione ritmica e inventività analogica, lo studioso mostra come il traduttore non si ritragga intimorito ma reagisca estrosamente, sciorinando trovate, gareggiando in incandescenze. Caproni, si sostiene, dà vita ad un organismo linguisitico indipendente, e lo fa, naturalmente, allontanandosi dalle soluzioni più letterali, con variazioni profonde che vanno lette all'interno di un sistema di compensazioni. Soprattutto si tiene conto della non-coin-

cidenza della strumentazione linguistica: il francese popolare e l'*argot* non hanno un equivalente in Italia, Benzoni lo sa bene e mostra come il traduttore da una parte non assecondi l'anarchia grammaticale dell'originale, le sue emotive slogature sintattiche, dall'altra rimpolpi il fraseggio più continuo e fluido della traduzione, esplorando le risorse del toscano popolare, con fini di giocosa e corposa espressività. Si rileva anche come un'altra mossa, agonistica, di Caproni sia stata quella di sfruttare pienamente le qualità plastiche dell'italiano, la sua elastica capacità di far germinare nuovi vocaboli o nuove suggestioni verbali da combinazioni e formazioni inconsuete, inserzioni di prefissi o suffissi, agglutinamenti. E' in questo modo che l'irriducibile (intraducibile) espressionismo lessicale di Céline può trovare un equivalente italiano all'altezza (Benzoni non manca di contestualizzare la versione negli anni sessanta, quando la menippea linguistica di Gadda, e i pasticci stilistici dei narratori, Testori, Bianciardi, Arbasino, erano esperienze all'ordine del giorno).

Se nei capitoli che abbiamo indicato quello che prevale è un andamento analitico-descrittivo, attento alla schedatura dei fenomeni, concreto nei rilievi, le conclusioni, come devono, spiccano un salto oltre, stringono in efficace sintesi interpretativa la dispersività dei dati testuali. «L'impressione è che tra l'originale e la traduzione vi sia una sfasatura sostanziale per cui il fondo rabbioso e violento della narrazione celiniana risulta smorzato». Questa sfasatura viene ricondotta alle sue origini psico-ideologiche, alla differenza tra il nichilismo misantropico del francese e il pensiero ateologico, ma tremantemente umanistico, del poeta genovese, tra l'iraconda furia iconoclasta di Céline e la «disperazione calma/senza sgomento» di Caproni. Quello che si viene alla fine configurando da questa esperienza di traduzione è una sorta di letteraria avventura nel dissimile, un «impulsivo atto d'amore», un «atto temerario» (secondo parole posteriori dell'autore stesso) diperdimento in un' alterità, che diventa scoperta di un sé, anche stilistico, altrimenti sconosciuto. E' come se in Spagna a tradurre la lirica di Caproni fosse un narratore e un lirico basso e gergale, maledettistico, come Sanchez-Ostiz: la situazione si rovescerebbe, da affrontare sarebbe un melodismo insidioso, un fraseggio di rime insistite, che nasconde, non ostenta, nella sua fluidità appena elegantemente inceppata, uno psicologismo attorto e ombroso; da mettere da parte sarebbero gli iterati artifici delle sperimentazioni oraleggianti, le fosche e risentite armi dell'espressionismo linguistico.

Piero Dal Bon

Antonio TABUCCHI,
Si sta facendo sempre più tardi,
Milano: Feltrinelli, 2001, p. 230.

Dopo quattro anni da *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Tabucchi ha pubblicato *Si sta facendo sempre più tardi* (marzo 2001), un romanzo epistolare modulato su diciasette voci maschili e due femminili che si sovrappongono nella lettera di Atropos-Arianna. Sinceramente, dopo aver frequentato per molti anni la narrativa di Tabucchi, non so dire se l'ultimo *Si sta facendo sempre più tardi* sia un libro atteso, sia solo una scadenza editoriale o, come dice il protagonista di *Te voglio, te cerco, te chiammo, te veco, te sento, te sonno*, sia la raccolta di quanto Tabucchi ha «composto in questi anni». L'autore del resto ci ha fin troppo abi-

tuati a queste perplessità poiché, escludendo i romanzi o racconti di più immediato successo, è nota la patina di ambiguità che avvolge le sue storie e ancor più le domande che provoca nel lettore. Anche in questa occasione gli interrogativi non mancano perché alla lettura tutto riecheggia e la sensazione del già letto, sentito o visto, prevale. Il lettore non può che provare un «certo imbarazzo» in quanto l'attuale libro è dominato da una forte circolarità, volutamente non dissimulata, con la precedente produzione. Non solo si citano o menzionano i romanzi pubblicati causando «claustrofobiche» iterazioni alla *Sostiene Pereira*, ma il *fil rouge* di molti testi è l'attacco *ex abrupto* di *Any where out of the world* (in *Piccoli equivoci senza importanza*) di cui esempi chiari possono essere gli inizi di *Forbidden Games* o *A cosa serve un'arpa con una corda sola?* E il richiamo è insistente tanto da provocare una sensazione di fastidio in chi legge; i mittenti ci obbligano a seguire un loro itinerario a dir poco carsico che attraversa queste lettere-racconto fino al taglio perentorio dell'«Adesso. Ora. Subito» della diciottesima lettera. La volontà di depistare confondendo con i molti rimandi musicali, fotografici e letterari è una prassi conosciuta della sapiente gestione testuale di Tabucchi, anche se qui sembra venir meno quel patto autoriale fin ora mantenuto con il lettore. In un monologo evocativo e amaro i diciotto scrittori parlano di un amore lontano, perduto o sognato, un amore condizionato dalle regole della vita a cui nessuno può sottrarsi: per chi le infrange o le nega c'è solo il silenzio. Aleggia su tutto il libro un senso di rimpianto, di malinconico sguardo al passato con la presente coscienza che quello che è stato non si può né modificare, né far rivivere. Una sorta di tristezza che non si ferma nemmeno davanti all'infantile vendetta di *Buono come sei*, ai viaggi alla Walser o alla diciottesima lettera di Arianna. Il titolo, il *refrain* di «come vanno le cose. E cosa le guida: un niente» e il finale risolutivo dell'ultima lettera suggeriscono il sentimento della perdita, la consapevolezza dello scorrere del tempo, la coscienza che i giochi sono fatti e che è impossibile far tornare quanto è già stato come, non a caso, ricorda il genere usato, scritto sempre in assenza del destinatario e basato sulla distanza. La veste epistolare già utilizzata, e mai in funzione neutra (vedi *Il gioco del rovescio*, *Donna di Porto Pin*, *I volatili del Beato Angelico*), fa nascere il sospetto che Tabucchi sfrutti un genere «minore» per parlarci dello *status* della scrittura e di un'esistenza sofferente che ha questa volta come centro l'amore, simbolo dell'alterità, della ricerca e dell'inseguimento dell'altro o di se stessi. Ed è un amore fatto di ricordi, ma anche di rancore in *Buono come sei*, di occasioni perdute in cui le scelte imposte dalla vita hanno determinato la lontananza dalla persona amata. Ma se la traccia sentimentale guida con una scrittura affascinate e coinvolgente il lettore va anche detto che questa certamente non è l'unica chiave di lettura. Diversamente non si possono spiegare le lettere di *Libri mai scritti, viaggi mai fatti* in cui chiarissima è l'influenza bartlebiana di Vila-Matas, il «preferisco di no» in *Vigilia dell'Ascensione* o in *Occhi miei chiari, miei capelli di miele* lettera-racconto in cui la destinataria si è innamorata di un uomo che scrive libri solo mentalmente. Quel Robert Walser di cui Vila-Matas scrive «sabía que escribir que no se puede escribir, también es escribir» è lo stesso a cui Tabucchi dedica *Sono passato a trovarti, ma non c'eri*. Frequenti le ripetizioni e le riprese che creano ambiguità fra le istanze dialoganti dell'io — il motivo della lettera — e quelle formali-poetiche della scrittura. La scelta del romanzo epistolare, che l'autore non «esclude» sia basato su «lettere d'amore» ci spinge ad interrogarci sull'intersezione del soggettivo del sentimento con l'oggettivo della scrittura, del privato della storia con il pubblico del mezzo, della presenza con l'assenza.

La fusione e lo scollamento dei due piani contrapposti se da un lato accrescono la magia della lettera, anche indirizzata «a se stessi», dall'altro non permettono al libro di trovare sempre una propria misura. Mentre l'autoreferenzialità martellante e il citazionismo rischiano di bloccare la scrittura, i motivi palesi della lettera (l'appuntamento o il saldo con l'altro e/o con il passato) e le ragioni più intrinseche (la ricerca di un senso, i motivi che spingono alla stesura oscillanti fra monologhi interiori e intenti dialoganti con il lettore) aprono la prospettiva meramente individuale all'orizzonte ontologico e metalettario. *Si sta facendo sempre più tardi* quindi, pur rappresentando la mappatura di una geografia dell'anima inedita subordinata alle coordinate temporali simbolicamente raffigurate dall'equinozio settembrino, suggerisce anche la volontà di andare oltre la scadenza del vissuto, di sottrarre la scrittura al contingente, «di venire a patti con la mancanza di senso della vita». Le lettere sono scritte a chi non c'è più, anche ai morti, rivisitando quelle voci (Kavafis) che da sempre accompagnano la prosa tabucchiana e che qui si fondono con le parole dei mittenti. L'«equivoco messaggero» che porta in sè il segno dell'episodicità, della falsità e del frammento può rovesciare il proprio *status* e prospettare un'unità attraverso la ripetizione della frase menzionata, l'equinozio, il frattempo, lo specchio, il silenzio, la finestra e non ultimo, la struttura a romanzo. Quindi la scrittura è sì falsificazione della realtà, gioco semantico tra le varie lingue (*alvido/olvido*), ma anche unico scampo allo scorrere del tempo. Così se da un lato viene rincorso il mito bartlebiano del silenzio, dall'altro si afferma che *Lettera al vento* è stata sottratta ad un romanzo non ancora scritto ma già esistente tantoché, il congedo dalle «storie querule» dei propri personaggi che «Adesso. Ora. Subito» devono tacere, pare poco probabile. Come non mai, con il chiaro rischio dell'eccesso, l'autore usa babelicamente tutti i linguaggi possibili siano essi fotografici, pittorici, musicali, letterari o idiomatici (uzbeco, ladino sefardita, portoghese, tedesco, inglese, francese, napoletano) e questa schizofrenia dell'espressione è anche specchio dello «smarrimento» dei diciotto mittenti che sondano i «territori ignoti» dell'amore. Le perplessità iniziali non si sono risolte, convivono piuttosto con la convinzione dell'impegno formale e poetico di questo libro che saluto con piacere. Il gioco sottile che interpella l'esperienza del lettore (chi non ha ricevuto o scritto / non scritto una lettera?) mettendola a confronto con il testo è anche la scommessa dell'autore, e nostra, di formulare un'aggiornata tavola di valori o di ipotizzare l'«apertura di una nuova fase» (Luperini) che caratterizza la narrativa odierna. Spinte diverse muovono questo libro e solo integrando la cifra sentimentale con la letteraria si può entrare nei complessi labirinti umani dell'alterità e della frammentazione dell'io che da sempre caratterizzano l'accattivante prosa di Tabucchi segnata più dalla riflessione che dalle facili risposte. Ai destinatari di *Si sta facendo sempre più tardi* spetta quindi una lettura contrassegnata da una volontà interrogante e orientata a ripercorrere i codici, anche esistenziali, del nostro tempo.

Nieves Trentini

Isabel TURULL,
Diccionari de paranys de traducció italià-català,
Barcellona: Enciclopèdia Catalana, 2001.

A che serve un dizionario di falsi amici? E come va consultato? Certo, normalmente si parla di «strumento di base» per gli studenti, gli studiosi, i traduttori o i professori di lingua, ma nessuno poi viene a darci delle istruzioni concrete per l'uso. È difficile immaginare un qualunque lettore, impegnato nell'interpretazione di un testo in un'altra lingua che, di fronte alla parola che gli pare sospetta o il cui senso all'interno della frase gli sembra assurdo, si scomodi per cercarne la definizione in un dizionario del genere. La cercherà, piuttosto, in uno bilingue (se c'è) o direttamente in uno monolingue — ammesso che la sua conoscenza della lingua «straniera» sia sufficiente a fornirgli una comprensione accettabile. Allora, un lavoro come quello di Turull è semplicemente uno studio lessicale destinato a far bella presenza negli atti di un qualsiasi convegno di linguistica comparata? No. O meglio: non solo. Infatti, l'opera in questione è senz'altro uno splendido esempio metodologico di un approccio contrastivo serio e pragmatico; ma è anche un testo di lettura indispensabile per chiunque sia interessato — a qualunque livello professionale — ai rapporti tra la lingua italiana e quella catalana. In altre parole, ora che questo dizionario è a disposizione dei lettori, la sua conoscenza diventa obbligatoria e peccherà automaticamente di dilettantismo chi si vorrà concedere il lusso di cadere negli errori di traduzione messi in luce da Turull. Insomma, è un'opera da leggere, rileggere e posare sul comodino più che accanto al computer, poiché la sua funzione è propedeutica e non correttiva: proprio per questo, bisogna armarsi di umiltà e consultarla per filo e per segno.

Ci si accorgerà, allora, della rigorosa sistematizzazione di un *corpus* che tocca svariati piani stilistici; e con motivi piú che validi, dato che non è assurdo pensare che anche uno studioso ben preparato possa incappare nei tranelli tesi dalla confusione fra it. *monopattino* e cat. *patinet* da una parte e it. *skateboard* e cat. *monopatí* dall'altra. Altre volte, invece, la definizione del dizionario diventa uno stimolo ad ordinare e a far emergere alla coscienza nuove classificazioni, per cui le esemplificazioni della coppia it. *risultare*/cat. *resultar* non coprono forse del tutto la casistica ma fanno chiarezza su vaste zone d'ombra e danno l'incentivo al lettore per proseguire da solo su una strada già correttamente impostata.

Ma un dizionario come questo è fatto per essere discusso, criticato (con cognizione di causa) e, infine, personalizzato, non per essere accettato supinamente. Chi scrive questa nota dissente, per esempio, dall'incorporazione del binomio it. *ancora*/cat. *encara*, perché, in situazioni di questo tipo, le ambiguità sono così palesi che, ad ammettere la necessità di spiegarle, si dovrebbe aumentare a dismisura il numero delle entrate. Lo stesso valga per l'inserimento dell'it. *teoria* nel senso di fila, coda, talmente specifico da non poter essere considerato alla stregua di un vero e proprio falso amico. E poi, in termini di equilibrio interno, tali presenze non sono giustificate da alcune lacune (poche, a dire il vero) che sarebbe stato logico riempire, come per it. *bilancio* e *bilancia* di fronte ai corrispettivi cat. *balanç* e *balança*. O, all'interno delle varie significazioni di *roba* nei due idiomi, non sarebbe forse stato fuori luogo segnalare anche la coincidenza del termine catalano con l'it. *panni*. Così, si stenta a condividere la posizione di Turull che evita «les paraules que en italià tenen un ús vulgar o una segona accepció en registre vulgar». Le ragioni dichiarate dall'autrice nell'introduzione rimandano a problemi di

dimensione dell'opera e, del resto, un avvertimento sui «fondamentali» (it. *scopare* e simili) è facile trovarlo. Ma viene il sospetto di un'esagerata pudicizia nell'attribuire a sinonimo dell'it. *trescare* («la moglie con il cognato») un insipido *amoreggiare (disonestamente)*, al quale avremmo preferito un più colloquiale *se la faceva (con)*.

In generale, è ottima la scelta delle frasi e la relativa traduzione. Le inesattezze sono davvero minime ma vanno segnalate. Per cui, «puoi voltare la frittata quando sia cotta da una parte» è di certo un calco un po' frettoloso dal catalano, e di un italiano incespicante è «potresti badare alle mie piante mentre manco?». In ultimo, si segnala anche l'accezione forzata dell'it. *rimandare* nella traduzione della frase «si em tornen a suspendre el llatí, canviaré de facultat!», dove *bocciare* sembrerebbe più logico oltre che appropriato.

Ci si è soffermati solo sugli errori, reali o presunti, che sono limitatissimi e puntuali. Ma l'opera rappresenta veramente un salto in avanti rispetto ad altri testi comparabili; e poi, diciamoci la verità, anche qualche dizionario italiano monolingue di altissima qualità ha il suo tallone d'Achille proprio nelle tabelle dedicate ai falsi amici con le altre lingue (tanto che spesso viene da chiedersi che bisogno ci sia di inserirle).

Nel campo della catalanistica, invece, rispetto al *Diccionari de paranys de traducció francès-català*, sempre dell'Enciclopèdia Catalana, il volume di Turull ha un terzo in meno di pagine ma, anche ad un rapido confronto, le dimensioni non determinano un valore aggiunto, soprattutto se, come nel caso qui analizzato, ci si decanta a favore della razionalità e della coerenza. Inoltre, se si pensa che l'autrice ha dovuto lavorare senza poter consultare la versione definitiva del volume Italià-Català dell'Enciclopèdia Catalana, in fase di stampa al momento della stesura di questa recensione, bisogna veramente parlare di un lavoro pioneristico. E, al tempo stesso, straordinariamente maturo.

Francesco Ardolino

NORME TIPOGRAFICHE E CRITERI EDITORIALI

TESTI, DISCHETTI, ECC.

Tutti i contributi che verranno proposti alla redazione dovranno pervenire in copia cartacea e su supporto elettronico in dischetto 3 1/2 per PC con documento in formato Word 6.0 o 7.0 per Windows (o comunque facilmente convertibile).

Tutti gli originali inviati saranno sottoposti al giudizio critico di un comitato di esperti. e non saranno restituiti.

Se non previamente concordato, il testo non dovrà superare le 40.000 battute (note *a pié di pagina* comprese). Si prega di usare il carattere Times New Roman o il Courier New in corpo 12 con interlinea 1,5 e con numerazione progressiva di pagina *solo* nella copia cartacea. I margini del documento saranno tutti di 2 cm. (in alto, in basso, a destra e sinistra). Il titolo andrà in maiuscolo mentre il nome e il cognome dell'estensore saranno riportati in corsivo alla fine dell'articolo, allineati a destra e seguiti nella riga successiva dal nome dell'università o dell'ente di appartenenza.

Insieme al testo si dovrà consegnare in copia cartacea e su supporto elettronico (in un file diverso nello stesso dischetto) un *abstract* dell'articolo in lingua originale accompagnato da una traduzione in inglese e una lista di parole-chiave.

CITAZIONI

Le citazioni interne al testo, se brevi, saranno inserite fra virgolette caporali («…»); se lunghe, andranno in corpo minore (10) con interlinea 1 e rientro di 1 cm. Le virgolette alte ("…") si useranno per le citazioni interne ad altre citazioni.

I titoli delle poesie andranno sempre in corsivo, come pure i termini stranieri non accettati in italiano.

L'esponente del rinvio per le note a pié di pagina verrà inserito dopo la punteggiatura e le parentesi ma precederà sempre la lineetta, come nei seguenti esempi:

> Ne parleremo in seguito.[1]
> Non serve aggiungere (e sia detto tra parentesi)[2] nient'altro.
> Non è necessario — tranne in pochissimi casi[3] — specificare ulteriormente la questione.

I riferimenti bibliografici andranno esplicitati in nota, segnalando per esteso nome e cognome (quest'ultimo in maiuscoletto) dell'autore, luogo di edizione, anno, pagina/-e (p.). Si prega di riportare integralmente il numero delle pagine: p. 345-347 e *non* 345-47. Se si fa riferimento ad un'edizione successiva

alla prima sarà bene indicarlo aggiungendo un esponente all'anno di pubblicazione e riportando fra parentesi quadre la prima edizione. Ci si può basare sul seguente modello:

> Francesco ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino: Einaudi, 1987[3] [1973], p. 130-131.

I dati sulla traduzione di un libro citato seguiranno fra parentesi tonde quelli dell'edizione originale (l'inserimento del nome del traduttore è discrezionale):

> Robert SCHOLES e Robert KELLOG, *The Nature of Narrative*, New York: Oxford University Press, 1966 (tr. it. di Rosanna Zelocchi, *La natura della narrativa*, Bologna: Il Mulino, 1970).

I titoli degli articoli vanno inseriti fra virgolette caporali mentre i titoli delle riviste andranno sempre in corsivo come nell'esempio:

> Cesare SEGRE, «La critica semiologica in Italia», *Quaderns d'Italià*, n. 1, 1996, p. 21-28.

Se si tratta di una rivista mensile o comunque con scadenze di pubblicazione inferiori ad un anno sarà bene segnalare il mese (o i mesi) della pubblicazione.

Nel caso di volume collettivo si dovrà specificare il nome del curatore seguito, senza virgola interposta, dalla formula: (a cura di). Per la citazione di un singolo articolo ci si atterrà a questo criterio:

> Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, «Il simbolo dell'*artifex*», in Emilio MARIANO (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno di studio Gardone Riviera* (14-15-16 settembre 1973), Milano: Il Saggiatore, 1976, p. 163-196.

Si cercherà sempre di evitare la formula AA.VV.

ALTRI SEGNI DIACRITICI

Si eviterà sempre l'uso delle sottolineature.

Si eviterà sempre di usare l'apostrofo al posto dell'accento con le lettere maiuscole (per cui si scriverà È e non E', ecc.).

Si cercherà di differenziare graficamente il trattino dalla lineetta. Es.:

> Facendo attenzione a questi segni — per quanto possibile — si eviteranno ulteriori problemi.

D'altra parte si scriverà:

> dizionario italiano-spagnolo.

Quaderns d'Italià

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Apartat postal 20. 08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 17 15. Fax 93 581 20 00. quadernsitalia@correu.vilaweb.com
http://www.blues.uab.es/publicacions/italia
http://www.decomate.uab.es

Comanda d'exemplars / Pedido de ejemplares / To order issues / Richiesta di copie

PVP / Prize / Prezzo: **15,06 €** (més despeses de tramesa / más gastos de envío / plus shipping expenses / più spese di espedizione

Volum número / Volumen número / Issue number / Volume numero : .....

Nombre d'exemplars / Número de ejemplares / Number of items / Numero di copie : .....

SUBSCRIPCIONS / SUSCRIPCIONES / SUBSCRIBE / ABBONAMENTI

Subscripció / Suscripción / Subscribe / Abbonamento : **yes** ☐ **no** ☐

des del número / desde el número / from number / dal numero : .....

15,06 €

(un volum anual / un volumen anual / one issue a year / un volume annuo)

Les publicacions seran enviades contra reembors a Espanya i a Europa / Las publicaciones serán enviadas contra reembolso a España y Europa / Cash on delivery only in Spain and Europe / I volumi saranno spediti via contrassegno in Spagna e in Europa

ALTRES PAÏSOS / OTROS PAÍSES / OTHER COUNTRIES / ALTRI PAESI

Carta de crèdit / Tarjeta de crédito / Credit card / Carta di credito

Número / Number / Numero : .....

Tipus de carta de crèdit / Tipo de tarjeta de crédito / Type of credit card / Carta di credito:

.....

Data d'expiració / Fecha de caducidad / Expiration Date / Scadenza : .....

Nom i cognoms del titular / Nombre y apellidos del titular / Cardholder's name as it appears on the credit card / Nome e cognome del titolare :

DADES PERSONALS / DATOS PERSONALES / PERSONAL INFORMATION / DATI ANAGRAFICI

Nom i cognoms / Nombre y apellidos / Name and surnames / Nome e cognome:

.....

Institució / Institución / Institution / Istituzione d'appartenenza :

.....

NIF / CIF / Social Security Number : .....

Adreça / Dirección / Address / Indirizzo : .....

.....

Codi Postal / Código postal / Postal code / CAP : .....

Població / City / Town / Città : .....

País / State-Country / Stato : .....

E-mail : .....

Fax : ..... Tel. / Phone : .....